This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

d

51

Jahresbericht

über das

Realgymnasium zu Crefeld

vom Direktor

Dr. Ed. Schauenburg.

Schuljahr 1882—83.

Inhalt:

1. Abhandlung des ordentl. Lehrers E. Stolte: „Metrische Studien über das deutsche Volkslied."
2. Schulnachrichten vom Direktor.

CREFELD.
Druck von Gustav Kühler.

1883. Progr. Nro. 430.

55. d. 1.

BODLEIAN LIBRARY
24 DEC. 85
OXFORD

Metrische Studien über das deutsche Volkslied.

Es sind im Folgenden eine Anzahl von Liedern behandelt, welche in ihrer metrischen Form von unserer Kunstdichtung abweichen. Dabei handelte es sich zunächst hauptsächlich um Feststellung der Formen, nicht um eine Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung; es ist somit nicht der historische Standpunkt massgebend gewesen. Deshalb sind vorzugsweise solche Lieder der Untersuchung zu Grunde gelegt, die als allgemein bekannt gelten dürfen, und Lieder neuerer Dichter, die in volkstümlichem Rhythmus gehalten sind, oder in denen dieser Rhythmus durchklingt, sind dem Volksliede im engeren Sinne des Wortes durchaus gleichgeachtet worden.

Vilmar führt in seiner deutschen Verskunst das Blücherlied Arndts als Beispiel derjenigen neueren Gedichte an, in denen nach Weise der alten Dichtung mitteltonige Hebungen zur Verwendung kommen, und giebt die Scansion desselben so an:

Was blásen diè Trompétèn? Husárèn heraús!
Es reítet dèr Feldmárschàll in flíegèndem Saus.
Er reítèt so freúdìg sein mútiges Pferd,
Er schwíngèt so schneídìg sein blítzèndes Schwert.

Dieser Hinweis Vilmars und seine Auffassung scheinen wenig Beachtung und Zustimmung gefunden zu haben. Die gangbaren Lehrbücher der Poetik übergehen das angeführte und die verwandten Lieder, oder reden von Hebungsversen in einer Weise, welche die Vorstellung des Willkürlichen, Regellosen, kurz des minder Vollkommenen hervorruft. Welches Recht hatte nun Vilmar, so wie er gethan, zu scandieren?

Wollten wir den Masstab der herrschenden Metrik anlegen, so käme allerdings ein rhythmisch recht unbefriedigendes Gebilde heraus: auf drei Jamben im ersten Halbverse folgten zwei Anapäste im zweiten in den beiden ersten Versen der Strophe, in den beiden letzten folgten auf einen Jambus drei Anapäste. Man scandiere darnach und man empfindet, dass das geradezu eine Versündigung an dem herrlichen Liede ist. Es liest auch wohl niemand das Gedicht in dieser Weise, sondern die beiden ersten Verse werden im allgemeinen so vorgetragen:

Was blásen die Trompéten? Husáren, heraús! u. s. w.

Wir erhalten sodann allerdings eine symmetrisch gebaute Strophe mit zwei Hebungen in jedem Halbverse. Schulze in seiner Oberharzischen Grammatik erklärt freilich diese Weise für falsch und will nur die von Vilmar angegebene gelten lassen. Ein Betonen aber unbetonter Endungen ist für uns etwas so Ungewohntes, ja Widersinniges, dass man nicht begreift, wie Arndt zu solcher Form gegriffen

hat in einem Liede, das in Hinsicht auf seinen Inhalt, seinen Zweck, die Zeit und Stimmung, die es hervorgerufen, am allerwenigsten geeignet erscheint Gegenstand einer formalen Spielerei zu sein, die auf den ersten Blick nur aus archaistischer Liebhaberei hervorgegangen sein könnte. Scandieren wir indes nach Vilmar, so tritt auch für das minder aufmerksame Ohr allsofort der Rhythmus der bekannten Melodie scharf und bestimmt hervor, und es drängt sich uns die Überzeugung auf, dass das Lied hinsichtlich seiner Form nach der Melodie und für dieselbe geschaffen wurde. Als die Zeit der Entstehung oder des Bekanntwerdens der Melodie giebt Erk das Jahr 1809 an; das Lied ist 1813 gedichtet; hat Arndt dasselbe nach dem Rhythmus der trefflichen, damals schon volkstümlichen Melodie abgefasst, so erklärt sich die Form desselben in einfachster Weise, damit kommt dann auch die Auffassung Vilmars zu ihrem Rechte. Untersuchen wir deshalb die Melodie nach ihrer rhythmischen Seite. Sie ist im $^4/_4$ Takte notiert, wir können denselben indes auf sein einfaches, den $^2/_4$ Takt zurückführen. So bietet sie uns schon im ersten Verse die rhythmischen Elemente dar, aus denen sie aufgebaut ist. Nur ungern habe ich mich zur Bezeichnung derselben der Noten entschlagen, mich jedoch, da die Anwendung derselben im Drucke auf unüberwindliche Schwierigkeiten stiess, zu einem anderen Verfahren entschliessen müssen. Es soll aus praktischen Gründen im Folgenden die $^1/_8$ Note als rhythmische Einheit gelten und darum mit 1 bezeichnet werden, $^1/_{16}$ ist dann gleich $^1/_2$, $^1/_4 = 2$, $^3/_8 = 3$, $^1/_2 = 4$ u. s. w.; die Takte sind durch Lücken getrennt, und so erhalten wir:

1		1	1	1	1		2	1	1		2	1	1	2
Was		blasen	die	Trom-			peten?	Hu-			saren	her-		aus!

Als die erwähnten rhythmischen Elemente stellen sich dabei die beiden Taktformen heraus 2 1 1 und 1 1 1 1, die durch Teilung entstandenen Abänderungen der einfachen Form 2 2. Nach rhythmischer Regel hat das erste Viertel den stärkeren Ton, als sogenannter schwerer Taktteil, bei der Teilung aber hat jedesmal das zweite Achtel einen schwächeren Ton als das erste und somit erhalten wir: á à a und á a à a; auch wo die Teilung unterbleibt, hat das zweite Viertel
2 1 1 1 1 1 1
stärkeren Ton als die je zweiten Achtel, also: á à. Beim Singen treten also jene von Vilmar angenommenen mitteltonigen Hebungen ganz bestimmt hervor; lassen wir sie auch beim Sprechen hervortreten, so entfernen wir uns von der gegenwärtig üblichen Vortragsweise durchaus, es stellt ganz von selber ein getragener Ton sich ein, der Vortrag wird zu einer Art Recitativ, wir fühlen aber auch, dass dadurch das Lied erst sein ihm passendes rhythmisches Gewand erhält.
2 2

Übrigens ist es nicht richtig, wenn Vilmar meint, dass Lieder, in denen in dieser Weise die mitteltonige Hebung auftritt, so überaus selten seien; sie sind, wenn nicht weitere Einschränkungen beigefügt werden, sogar sehr häufig. Wir singen noch heutigen Tages der Scansion der Nibelungenstrophe: „Uns ist in alten mären“ genau entsprechend und erhalten, wenn wir nach der Singweise scandieren:

Wie soll ich dich empfángen und wie begegn' ich dir?

Dass dabei das Ende des Halbverses durch den Reim markiert ist, und so der Halbvers von uns als selbständiger Vers aufgefasst wird, ist rhythmisch von gar keinem Belang. Wir würden die neuere Nibelungenstrophe ebenso singen und demgemäss scandieren:

„In schönen Sommertágèn, wenn lau die Lüfte wehn,“

und nur der Unterschied besteht zwischen diesen Liedern und dem Blücherliede, dass der dreisilbige Takt, welcher bei ihnen die beiden Halbverse verbindet, bei dem letzteren auch innerhalb derselben auftritt, sogleich in dem zweiten Halbverse der beiden ersten Verse und in den zwei letzten Versen durchaus:

1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
„Wie	soll ich dich emp-	fangen und	wie begegn' ich	dir?“
1	1 1 1 1	2 1 1	2 1 1	2
aber „Was	blasen die Trom-	peten? Hu-	saren her-	aus!“

Abgesehen indes von Liedern, die wie das Blücherlied und die angeführten auf die Nibelungenstrophe hinweisen, lassen sich Lieder in Fülle beibringen, in denen die mitteltonige Hebung in demselben Sinne wie in jenen auftritt, und zwar nicht blos am Schlusse der Halbverse oder Verse, sondern auch innerhalb derselben. Schiller hat sein Reiterlied wohl nach keiner bestimmten Melodie gedichtet, aber es ist doch anzunehmen, dass er es sich als Marsch gedacht hat und nicht etwa als Walzer, und den Rhythmus dementsprechend empfunden hat. Ein Komponist würde bei dem Liede sicher nicht zum $^3/_4$ Takte, sondern zum geraden $^2/_4$ oder $^4/_4$ Takte greifen, in dem die bekannte Melodie desselben auch gehalten ist. Scandieren wir aber nach dieser Melodie, so erhalten wir:

„Wohl aúf, Kàme rádèn, aufs Pférd, aùfs Pférd!“

und der Unterschied zwischen diesem und dem Liede Arndts besteht dann nur darin, dass in demselben zweisilbiger und dreisilbiger Takt wechselt, die Formen 2 2 und 2 1 1, in jenem dagegen drei- und viersilbiger, 2 1 1 und 1 1 1 1; nur einmal erscheint in ihm 2 2 „Féldmàrscháll,“ Str. 8. Ebenso verhält es sich überall, wo ein im $^2/_4$ Takt gesetztes Lied dreisilbige Takte aufweist. Freilich hängt es oft von der Willkür des Tonsetzers ab, ob er geraden oder ungeraden Takt anwenden will, er kann sogar in demselben Liede zwischen beiden welchseln, aber eine Grenze hat diese Willkür doch, nicht nur das Ethos, um mit den Alten zu reden, die Stimmung des Liedes fordert oft ganz bestimmte Taktform, auch das Metrum des Textes zwingt vielfach zu solcher. Aus dem Metrum wird sich oft erweisen lassen, dass der Dichter gerade diesen bestimmten Rhythmus gewollt hat, am sichersten freilich dann, wenn das Lied für eine bestimmte Melodie verfasst, oder mit der Melodie zugleich entstanden ist. Das erstere ist bei dem Arndt'schen Liede nicht unwahrscheinlich, sicher bei einem anderen Liede, bei dem auch das letztere wahrscheinlich ist. Es ist das Lied von Methfessel: „Hinaus in die Ferne,“ bei dem Dichter und Komponist derselbe ist. Auch auf diese ist die gangbare metrische Schablone durchaus nicht anwendbar, es hat seine metrische Norm an dem Rhythmus der Melodie.

Folgendes ist das rhythmische Schema derselben:

1	2 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
Hin-	aus in die	Ferne mit	lautem Hörner-	klang!
Die	Stimmen er-	hebet zum	männlichen Ge-	sang!
1	2 2	3 1	1 1 1 1	
Der	Freiheit	Hauch weht	mächtig durch die	Welt;
1	1 1 1 1	2 1 1	2 2	
Ein	freies frohes	Leben uns	wohl ge-	fällt.

Die Strophe ist fast ganz dieselbe wie beim Blücherliede, die Verse sind viertaktig, mit einsilbigem (stumpfem) Schlusse, mit Cäsur vor dem letzten Achtel des zweiten Taktes, abweichend ist nur der einsilbige (stumpfe) Ausgang des ersten Halbverses im dritten Verse, während derselbe sonst

wie beim Blücherliede zweisilbig (klingend) ist. Bemerkenswert aber ist hier das Auftreten des zweisilbigen Taktes, der im Blücherliede nur einmal als Vertreter des dreisilbigen erscheint. Wir kommen damit zu dem bezeichnenden Unterschiede zwischen den hierhergehörigen und den nach moderner Metrik gestalteten Liedern. Letztere kennt nur zwei- und dreisilbige Takte, die, wo sie verbunden auftreten, der Zeitdauer nach gleichwertig sind. (Durch den Ausdruck Takt ist im Folgenden stets der Ausdruck Versfuss ersetzt, der, ursprünglich dasselbe bedeutend, für uns, die wir den Takt nicht mehr treten, doch minder bezeichnend ist; dabei ist aber nicht in antiker Weise der Takt von der ersten Silbe des Verses überhaupt, sondern von der ersten Taktsilbe oder dem ersten schweren Taktteile an gerechnet [also nach der Auffassung des modernen Musikers], ein Verfahren, durch das, wie Westphals, Brambachs und anderer Beispiel zeigt, eine eindringende rhythmische Analyse erst ermöglicht wird.) Hier tritt zu diesen beiden rhythmischen Elementen noch ein drittes hinzu, der viersilbige Takt. Es ist dieser Umstand von grosser Bedeutung, da die Zahl der möglichen Verbindungen dadurch bedeutend wächst, und eine sehr wesentliche Belebung und Bereicherung des Rhythmus dadurch erreicht wird. Vorliegendes Lied ist übrigens ein redendes Beispiel dafür; es zeigt uns eine echt künstlerisch Behandlung, ein schönes Gleichgewicht in der Mannigfaltigkeit, es zeigt uns was aus dieser Form erwachsen kann, wenn sie, zur Zeit in unserer Poesie eigentlich nur eine wild wachsende Pflanze, in die Hand des rechten Gärtners gelangt, wenn von solchen immerhin einfachen Gebilden zu kunstreicheren, verwickelteren, verschlungeneren fortgeschritten wird. Noch ist zu bemerken, dass in dem Gedichte strenge Responsion herrscht, was verhältnismässig selten der Fall ist; in dem Arndtschen Liede wird das ursprüngliche Schema zwar im Ganzen beibehalten, doch treten öfter viersilbige Takte für dreisilbige ein und umgekehrt. Ausserdem zeigt uns das Methfessel'sche Lied alle wesentlichen Eigentümlichkeiten der verwandten Gedichte; bei den zwei- und dreisilbigen Takten trifft der Mittelton oder der Nebentaktschlag fast ausnahmslos nicht auf die Stammsilbe eines Begriffswortes, wie in: „einschènken", „austrinken" bei Kopisch, oder „Pinzgauer," „wallfahrten", sondern auf Ableitungsilben, Flexionsendungen oder auf Formwörter, namentlich Präpositionen und Pronomina, bei dem viersilbigen Takte aber gewinnt das dritte $^1/_8$ gleichsam grössere Selbständigkeit, hier sind nicht nur die Begriffswörter sehr häufig, sondern die Hebung des dritten Achtels oft stärker als die des ersten:

			1	1		1	1					1	1	1	1	
„mit	lautem	Hörner-			klang".	„Wenn	dieser	Sieges-	marsch, u. s. w.					
	1	1		1	1									
„Er	ist	der	Mann	ge-	wesen".									

Ferner kommt die Form 1 1 2, der wir später auch begegnen werden, nicht vor; sie würde dem Fluss der Rede, die zum Schlusse der Halbverse hindrängt, Eintrag thun.

Soll der Rhythmus dieser Lieder in befriedigender Weise hervortreten, so ist vielfach ein, wenn auch nicht starkes, Betonen der sonst unbetonten Silben unerlässlich. Damit sind nicht die erwähnten Formwörter gemeint, diese erhalten im zwei- und dreisilbigen Takte einen Mittelton, der sich durchaus rechtfertigen lässt, „hin- aús in die Ferne, auf's Pférd aúf's Pferd, reich mir die Hánd mein Leben," unnatürlich erscheint uns derselbe aber bei den Flexionsendungen, in welchen das tonlose e auf den denkbar geringsten Rest vokalischen Lautes zusammengeschrumpft ist; damit aber werden wir zugleich auf den bei der Beurteilung dieser Lieder wichtigsten Punkt hingewiesen. Sie sind gar nicht für den Vortrag, sondern nur für den Gesang bestimmt, sie sind von vorn herein

nur als gesungen empfunden, gleichviel ob dem Dichter eine bestimmte Melodie vorschwebte oder nicht; im Gesange aber kommt das tonlose e in jenen Endungen wieder zu seiner alten Geltung, die es ehedem besass, als es noch nicht das Aschenbrödel unter den Vokalen war; es zeigt sich darin deutlich die erhaltende Macht der Poesie und des Gesanges. Wollen und müssen wir nun ausnahmsweise uns diese Lieder nicht singend, sondern redend zu Gehör bringen, so sollte es allerdings in dem ihnen zukommenden Metrum geschehen.

Derselbe Vers wie in den beiden besprochenen Liedern begegnet uns in „O Strassburg, o Strassburg.“

1	2 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
O	Strassburg, o	Strassburg, du	wunderschöne	Stadt!
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
Da	rinnen liegt be-	graben so	mannicher Sol-	dat.

Es sind hier zwei Verse zu einer Strophe vereinigt; im allgemeinen herrscht Responsion in dem Liede; namentlich ist der erste Halbvers durch eine Cäsur im ersten Takte bezeichnet, mit welcher dann die gleichmässige Textgestaltung zusammenhängt: „So mancher und schöner,“ „Verlassen, verlassen,“ Der Vater, die Mutter“ u. s. w. Nur die fünfte Strophe macht hier eine Ausnahme: Euern Sohn kann ich nicht geben. Im zweiten Halbverse tritt dann der viersilbige Takt ein, entsprechend dem lebhafteren Gange der Weise und ebenso innerhalb der beiden Halbverse des letzten Verses; in diesem tritt einigemale $^1/_2 + ^1/_2$ für 1 ein und zwar sowohl in der Hebung: „Ach Hauptmann lieber Herr Hauptmann,“ als in der Senkung: „Gebt mir meinen Sohn heraus,“ indes sind die in dieser Weise verwandten Wörter vielleicht als einsilbig aufzufassen.

Verwandt sind die beiden Lieder „Wir hatten gebauet,“ das bekannte Burschenlied von Binzer und „Ich hab mich ergeben,“ von Massmann. Sie sind jedenfalls nach der Melodie gedichtet, nach welcher sie gesungen werden; dieselbe wird von Erk als thüringische Volksmelodie bezeichnet. Sie ist in Vierteln notirt, die hier der Vergleichung halber auf Achtel zurückgeführt werden.

1	2 1 1	2 1 1	2 1 1	2
Wir	hatten ge-	bauet ein	stattliches	Haus,
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
Und	drin auf Gott ver-	trauet, trotz	Wetter, Sturm und	Graus.

Der gemessenere Gang des ersten Halbverses im vorigen Liede erstreckt sich hier auch über den zweiten und erst im zweiten Verse tritt der viersilbige Takt auf. So bieten die Texte äusserlich betrachtet, keine Abweichung von der gewöhnlichen metrischen Form dar und man könnte sich versucht fühlen zu scandieren: „Und drin auf Gott ver- trauet,“ so dass wir im zweiten Verse zwei Takte mehr erhielten; lesen wird wohl Niemand so, die entstehende Dehnung würde unerträglich sein.

Die Strophe des Blücherliedes begegnet uns auch in Geibels: „Der Mai ist gekommen.“ Das Lied ist einer Volksmelodie im $^3/_4$ Takte untergelegt, fügt sich derselben aber nicht ohne Zwang, während es dem $^1/_4$ Takte sich trefflich anpasst.

1	2 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
Der	Mai ist ge-	kommen, die	Bäume schlagen	aus;
1			2 1 1	
Da	bleibe, wer	Lust hat, mit	Sorgen zu	Haus.

1 1	2 1 1	2 1 1	2 1 1	2
Wie die	Wolken dort	wandern am	himmlischen	Zelt,
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	
So	steht auch mir der	Sinn in die	weite, weite	Welt.

Das Lied: „Ein lust'ger Musikante,“ gehört ebenfalls hieher, es zeigt, wenn wir den wiederkehrenden Refrain „o tempora, o mores“ und „Juchheirassasa“ fortlassen, dieselbe Strophe. Die gewöhnliche Art dasselbe zu singen, verwischt indes seine rhythmische Eigentümlichkeit, indem durch eingeschobene Flickwörter der zwei und dreisilbige Takt in einen viersilbigen verwandelt wird:

Ein lust'ger Musikante marschirte (einst) am Nil.
Da kroch (wohl) aus dem Wasser, u. s. w.
Da nahm der Musikante (wohl) sein(e) alte Geig'n.

Es begegnen hier Verse wie:

1	1 1 1 1	1 1 1 1	2 2	2
Ge-	lobet seist du	jederzeit Frau	Musi-	ka!
			1 1 1 1	
To-	kaierwein, Bur-	gunderwein, wer	weiss, wie das ge-	schah?

in denen die Taktform 2 1 1, welche in den besprochenen Liedern meist die Halbverse verbindet, in 1 1 1 1 umgesetzt ist, der Schluss des ersten Halbverses ist dadurch ein einsilbiger geworden und die Rede eilt ausserdem über die Cäsur mit entschiedenerem Fortschreiten zum Ende des Ganzverses.

In dem Volksliede: „Was hab' ich denn meinem Feinsliebchen gethan,“ wird bei gleichfalls vierzeiliger Strophe auch oft die Cäsur verwischt durch ununterbrochenen Zusammenhang der Worte, dann durch Wechsel des einsilbigen und zweisilbigen Halbversschlusses, obgleich hier niemals 1 1 1 1 die Halbverse verbindet, sondern 2 1 1 oder 2 (1) 1.

Ebenso schwankend erscheint die Cäsur in dem zweiten Liede, welches Vilmar als Beispiel aufführt: Der Trompeter von Kopisch. Dasselbe besteht aus drei Strophen von je zehn Versen, deren Rhythmus in folgendem Schema dargestellt ist:

Strophe 1

1	1 1 1 1	2 1 1	2 2	2
1	1 1 1 1	1 1 1 1	2 1 1	2
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
1	1 1 1 1	2 1 1	2 1 1	2
1 1	2 1 1	2 1 1	2 1 1	2
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
1	1 1 1 1	2 2	1 1 1 1	2
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
1	1 1 1 1	2 1 1	2 1 1	2
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2

Strophe 3

1	1 1 1 1	1 1 1 1	2 2	2

Strophe 2 und 3

1	1 1 1 1	1 1 1 1	2 2	2
1	1 1 1 1	1 1 1 1	2 1 1	2

1. Wenn dieser Siegesmarsch in das Ohr mir schallt,
Kaum halt' ich da die Thränen mir zurück mit Gewalt.
Mein Kamerad, der hat ihn geblasen in der Schlacht,
Auch schönen Mädchen oft als ein Ständchen gebracht;
Auch zuletzt, auch zuletzt in der grimmigsten Not
Erscholl er ihm vom Munde, bei seinem jähen Tod.

Das war ein Mann von Stahl, ein Mann von ächter Art;
Gedenk' ich seiner, rinnt mir die Thräne in den Bart.
„Herr Wirt! noch einen Krug von dem feurigsten Wein!
Soll meinem Freund zur Ehr', ja, zur Ehr' getrunken sein.

2. Wir hatten musiziert in der Frühlingsnacht
Und kamen zu der Elbe, wie das Eis schon erkracht';
Doch schritten wir mit Lachen darüber unverwandt,
Ich trug das Horn und er die Trompet' in der Hand.
Da erknarrte das Eis, und es bog und es brach,
Ihn riss der Strom von dannen, wie der Wind so jach;
Ich konnt' ihn nimmermehr erreichen mit der Hand,
Ich musste selbst mich retten mit dem Sprung auf den Sand.
Er aber trieb hinab, auf die Scholle gestellt,
Und rief: „Nun geht die Reis' in die weite, weite Welt!"

3. Drauf setzt' er die Trompet' an den Mund und schwang
Den Schall, dass rings der Himmel und die Erde klang.
Er schmetterte gewaltig mit vollem Mannesmut,
Als gält' es eine Jagd mit dem Eis in der Flut.
Er trompetete klar, er trompetete rein,
Als ging's mit Vater Blücher nach Paris hinein.
Da donnerte das Eis, die Scholle sie zerbrach,
Und wurde eine bange, bange Stille danach;
Das Eis verging im Strom und der Strom in dem Meer —
Wer bringt mir meinen Kriegskameraden wieder her?

Auffallend ist nun die bis auf wenige Abweichungen völlig genaue Responsion in den drei Strophen. Bei der Länge der Strophe, bei der grossen Gleichartigkeit der Verse, (nur Vers 5 hebt sich rhythmisch scharf von den übrigen ab), bei dem fast gänzlichen Mangel an Gliederung wird dieselbe bei der Recitation gar nicht bemerkt, was bei dem Methfesselschen Liede so entschieden der Fall ist, weil die Strophe desselben so viel kürzer ist, dann aber auch, weil der rhythmische Bau derselben viel schärfer und plastischer hervortritt. Bei einem volkstümlich gehaltenen, erzählenden Gedichte wäre eine solche Künstelei gänzlich unangebracht und unbegreiflich; ich vermute deshalb, dass das Lied nach einer bestimmten Melodie geschaffen wurde, und dass der Gang derselben in rhythmischer und tonischer Hinsicht von selbst die metrische Gestaltung des Gedichtes, auch ohne bewusste Absicht des Dichters, herbeiführte.

Dasselbe, was von diesem Gedichte, gilt hinsichtlich der Cäsur von Goethes: „Epiphanias" und dem Volksliede: „Heut' hab' ich die Wach' allhier." (L. Erk, Deutscher Liederhort Seite 298.) Jenes führe ich aus doppeltem Grunde an. Westphal reiht es unter die Gedichte mit gemischten oder logaödischen Anapästen ein und bemerkt dazu: „Den Griechen fehlt diese Komposition (Strophen aus akatalektisch-anapästischen Perioden) gänzlich, daher sind wir hier nachsichtiger gegen zahlreichere Einmischungen dreisilbiger, ja, selbst viersilbiger Taktformen, wie:

„Sie éssen, sie trínken und be- záhlen nicht gérn."

Doch werden sich drei Senkungen statt zwei in Dichtungen höheren Stiles nicht gebrauch finden." Es zeigt sich hier recht deutlich, welch ein misslich Ding es ist, um die uneingeschränkt Anwendung der auf griechischem Boden erwachsenen Kunstausdrücke auf deutsche Gedichte; wer durch sie gebannt an das Goethe'sche Lied herantritt, wird sicher nie das Rechte finden; wer mit Rhythmus und Metrum des Volksliedes nur einigermassen vertraut ist, wird sofort erkennen, dass es zu den geradtaktigen Liedern mit den Formen 2 2, 2 1 1 und 1 1 1 1 gehört, und einer Nachsicht gegen die letztere bedarf es hier nicht, da sie diesen Liedern durchaus wesentlich ist. Die erste Strophe möge hier Platz finden:

1	1 1 1 1	2 1 1	2 2	2
Die	heiligen drei	König' mit	ihrem	Stern,
1	2 1 1	1 1 1 1	2 1 1	2
Sie	essen, sie	trinken und be-	zahlen nicht	gern;
1	2 2	2 2	2 2	2
Sie	essen,	gern, sie	trinken	gern,
1	2 2	1 1 1 1	2 1 1	2
Sie	essen,	trinken und be-	zahlen nicht	gern.

Ein frischer und gefälliger Rhythmus tritt uns hier entgegen, lesen wir aber weiter, so fühlen wir uns enttäuscht, wir vermissen die Regel die, wenn sie auch nicht in völliger Gleichmässigkeit besteht, uns doch in dem Kreise gewisser Kombinationen der Formelemente festhält und darin heimisch werden lässt; tritt die Cäsur in derselben Weise an derselben Stelle ein, so genügt sie schon, dieses Bedürfnis zu befriedigen, hier aber macht sie sich nur in sehr unmerkbarer Weise geltend. Goethe hat die Form, wie es scheint, nur sehr gering angeschlagen und sie der scherzhaften Behandlung des Gegenstandes entsprechend, mit Absicht in dieser lockeren Art gebraucht. Das genannte Volkslied lässt die Cäsur auch nur wenig hervortreten, hat auch durchaus keine strenge Responsion, bewegt sich aber innerhalb bestimmter Formen, die es in den einzelnen Strophen zu einem meines Erachtens wirklich schönen Ganzen vereinigt; es mögen hier zwei Strophen angeführt werden.

	2 2	2 2	2 2	2
	Harfen-	klang und	Saiten-	spiel,
1	1 1 1 1	2 1 1	2 2	2
Die	hab' ich lassen	spielen so	oft und	viel,
Ich	hab' sie lassen	spielen so	oft und	viel,
Bis	dass mir keine	Saite mehr	klingen	will.
	2 2	2 2	2 2	2
	Hohe	Berg' und	tiefe	Thal!
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	
Jetzt	seh' ich mein lieb	Schätzchen zum	allerletzten	Mal.
		2 2		
Die	Sonn' und auch der	Mond, das	ganze Firma-	ment,
		2 1 1	2 2	
Das	wird sich um mich	trauern bis	an mein	End'.

Ganz beseitigt ist die Cäsur in dem Trinkreime, der in dem „Musikalischen Hausschatz der Deutschen" von G. W. Fink zu finden ist:

1	2 1 1	1 1 1 1	2 1 1	2 1
Sag'	Bruder, was	ist dir in die	Kehle ge-	fahren?
1	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
Du	sitzest ja so	traurig, du	sitzest ja so	stumm.
1	2 1 1	2 1 1	2 2	2 1
Als	wir bei dem	letzten Com-	mersche	waren,
1	2 1 1	2 1 1	2 1 1	2
Da	gingen die	Gläser so	fröhlich her-	um.

Wie in dem Blücherliede Halbvers und Halbvers zum Verse von 4 Takten, so schliesst sich hier Vers und Vers zum Doppelverse von 8 Takten zusammen.

Dasselbe ist der Fall in Holteis Liede: „Schier dreissig Jahre bist du alt", so wie in dem Volksliede, nach dessen Melodie es gedichtet ist: „Es waren einmal drei Reiter gefang'n". Wir betrachten dasselbe in der Aufzeichnung bei Fink, weil uns hier Text und Melodie am meisten ausgeglichen scheint.

Aus den Formen des $^2/_4$ Taktes haben sich hier Formen von doppelter Währung entwickelt, zwischen denen jene aber wiederum hervortreten. Die Strophe besteht aus zwei Perioden; in der ersten treten zwei viertaktige Verse zu einem Doppelverse zusammen, die zweite erweitert sich durch die melodische und rhythmische Wiederholung des ersten Verses zu einem Ganzen von 12 Takten.

Ich setze die neunte Strophe her, weil sich in ihr die rhythmische Art des Liedes besonders schön ausprägt:

2	2 1 1	2 2	2 2	2
Was	zog sie aus	ihrem	Schürze-	lein?
2	2 2	2 2	4	
Ein	Hemd so	weiss wie	Schnee.	
2	2 2	1 1 1 1	4	2
Sieh'	da, Du	Hübscher und Du	Fei-	ner,
2	2 1 1	1 1 1 1	4	2
Du	herzaller-	liebster und Du	Mei-	ner,
2	2 2	2 2	4	
Das	soll Dein	Sterbkleid	sein.	

Der Schluss des ersten Verses fällt nach dem ersten Viertel des vierten Taktes, ist einsilbig, und die Rede geht ohne Pause oder Dehnung fort bis zum achten Takte, wo sie im einsilbigen gedehnten Schlusse (= 4) zur Ruhe gelangt. Der Schluss der beiden folgenden Verse liegt ebenfalls hinter dem ersten Viertel des vierten Taktes, ist aber zweisilbig und zwar gleich 4 2. Läge auch die Melodie nicht vor, so würde man doch auf diese Form des Versschlusses schliessen können aus Gründen der rhythmischen Symmetrie, man würde nicht wohl 2 2 annehmen können, wie in dem Liede: „Des Morgens zwischen drei'n und vieren", weil an der entsprechenden Stelle des ersten Doppelverses die Takte vollständig ausgefüllt sind. Holtei hat das Übereinstimmende in diesen Stellen gefühlt, wenn er auch nach dem ersten Verse einmal den Schluss eintreten lässt 4 2.

2	2 1 1	2 2	4 2
„Und	mögen sie	mich ver-	spotten,"

der hier gar nicht anders gedeutet werden könnte. Hier tritt das Anwachsen der Schlussform 2 1 auf die doppelte Währung deutlich zu Tage; die oft vorkommenden 2 2 2 2 können in demselben Verhältnis zu 1 1 1 1 aufgefasst werden. In der ersten Periode wiegen die zweisilbigen Takte,

also die Viertel, vor; wenn sie ausschliesslich herrschten, könnten wir versucht sein, sie bei Betrachtung des blossen Textes als Achtel aufzufassen; aber nicht nur der Blick auf das Ganze und seine Symmetrie hindert uns daran, sondern auch das Eintreten der dreisilbigen Takte als gleichwertig den zweisilbigen. Der viersilbige Takt kommt in der ersten Periode nicht vor, erst in der zweiten belebt sich der Rhythmus, hier wechseln im dritten und vierten Verse vorzugsweise drei- und viersilbige Takte, während der gedehnte Schluss ein Gegengewicht bildet; im Schlussverse ebbt der Rhythmus gleichsam wieder ab, hier herrscht fast ausschliesslich der zweisilbige Takt mit seinen Vierteln, die dann im 4 des Schlusses ausklingen.

Derselbe Strophenbau findet sich in dem Liede: „Zu Strassburg auf der Schanz." Aus dem beim letztbesprochenen Gedichte angegebenen Grunde ziehen wir hier die Aufzeichnung in „Des Knaben Wunderhorn" der ursprünglicheren Fassung bei Erk vor, trotz des problematischen Alphorns. Die Dehnformen treten hier noch bestimmter hervor, gleich der erste Vers hat einsilbigen Schluss 4; innerhalb desselben treten nur Viertel auf und einmal 4 2 2 als der auf das doppelte angewachsene dreisilbige Takt:

2 4 2 2 4
„Ein' Stund' in der Nacht,"

was durch: „Ein' Stund' wohl in der Nacht," gewöhnlich verwischt wird. Im zweiten Verse aber tritt von Strophe 3 an schon der viersilbige Takt ein, der auch im dritten und vierten Verse öfter eintritt, während der fünfte gedehnt ausklingt: 1 4 4 4
„Das ging nicht an."

In dem vorletzten Liede trat am Schlusse des ersten Verses keinerlei Dehnung ein, sondern die Rede ging in 2 2 2 2 zum folgenden Verse fort. Geradezu eine Beschleunigung finden wir an dieser Stelle in dem Gedichte Hoffmanns von Fallersleben: „Thränen habe ich viele, viele vergossen." Auch hier zeigt schon ein blosses Lesen des Textes, dass das Metrum nur aus dem Rhythmus der Melodie zu verstehen ist; es ist diejenige des Volksliedes: „Wenn ich an den letzten Abend gedenk'." Während in diesem indes keinerlei Responsion herrscht, hat Hoffmann von Fallersleben in seinem Liede eine strenge Responsion hergestellt und gleichzeitig eine originelle und schöne Strophe gebildet, wenn er auch in der Anpassung des Textes nicht immer ganz glücklich gewesen ist.

1 1	2 2	2 2	2 1 1	1 1
Thränen	hab' ich	viele,	viele ver-	gossen,
	2 2	2 2	4	
Dass ich	scheiden	muss von	hier;	(2)
	2 2	2 2	2 1 1	1 1
Doch mein	lieber	Vater	hat es be-	schlossen,
	2 2	2 2	4	
Aus der	Heimat	wandern	wir.	(2)
	1 1 1 1	2 1 1	2 1 1	2
Heimat,	heute wandern	wir, heut' auf	ewig von	Dir,
	2 2	2 2	4	
Drum a-	de, so	lebe	wohl.	

Auch hier weist der Schluss der Verse 4 und die Form 2 2 2 2 darauf hin, dass der viertaktige Vers zum achttaktigen Doppelvers erwachsen ist, weshalb für das Ganze gleichsam doppeltes Mass eingetreten ist, so dass für die musikalische Notierung hier wie bei den beiden vorigen Liedern

der $^4/_4$ Takt der angemessene ist, den wir indes auch hier der Vergleichung wegen auf den $^2/_4$ Takt zurückgeführt haben.

Schon am Schlusse des dritten Taktes in den beiden ersten Versen und nach dem ersten Viertel in den beiden letzten tritt Versschluss ein bei dem Liede „Des Morgens zwischen drei'n und vieren." Wir könnten also den Vers brachykatalektisch nennen. Wir folgen der Aufzeichnung bei Fink:

⏜	1 1 1 1	2 2	2 2 (2)
Des	Morgens zwischen	drei'n und	vieren,
		2 1 1	2 2
Da	müssen die Sol-	daten mar-	schieren,
	2 2	2 2	2
Das	Gässlein	auf und	ab. (2) (2)
	2 2		
Mein	Schätzel	sieht her-	ab.

Es kommen nur zwei und dreisilbige Takte vor, ein einzigesmal tritt im ganzen Liede der dreisilbige auf: „Da müssen die Sol- dáten mar- schieren." In dem Rhythmus scheint mir der Trommelschlag und Marschtritt mit Glück nachgeahmt zu sein, und deshalb passt die Ueberschrift „Reveille" bei Fink recht gut, und dies Gefühl hat auch wohl den Refrain „tralalei" u. s. w. abgeändert in

1 1/2 1/2 2 2 2 1 1/2 1/2 2 2 2

„Wide- rum pum pum; wide- rum pum pum." (S. „Des Knaben Liederschatz" von Th. Göcker. Velhagen und Klasing. Bielefeld und Leipzig.)

Schon bei dem Liede: „O Strassburg, o Strassburg," begegnete uns eine Teilung des $^1/_8$ in zwei $^1/_{16}$. Die Form 2 1 1, die in den Liedern „Es waren einmal drei Reiter gefang'n," und „Zu Strassburg auf der Schanz" sich mehrfach zu 4 2 2 ausgedehnt hat, erscheint dann zu 1 $^1/_2$ $^1/_2$ verkürzt. Dieses finden wir auch in anderen Liedern, so in: „Friedericus rex" von W. Alexis.

1 1	2 2	2 1 1	2 1 1	2
Friede-	ricus	rex, unser	König und	Herr,
2	2 1/2 1/2 1	1 1 1 1	2 1 1	2
Der	rief seine Sol-	daten alle-	samt ins Ge-	wehr.
	2 2	2 2	1 1 1 1	2
Ihr	tollen	Jung's, sprach	seine Maje-	stät,
	1 1 1/2 1/1 1	1 1 1 1	2 2	2
Dass	Jeder in der Ba-	taille seinen	Mann mir	steht.
1/2 1/2 1/2 1/2	2 1 1	2 2	2 1 1	2
Meine Gene-	rale Schwe-	rin und	Feldmarschall	Keith
	1 1 1 1	2 1 1	1 1 1 1	2
Und der Gene-	ralmajor von	Zieten seind	allesamt be-	reit.

Am Wenigsten gewaltsam erscheint die Form 1/2 1/2, wo sie aus proklitischen Worten besteht, wie „meine, deine, seine, euer," die sich bei schneller Aussprache stark verflüchtigen und fast einsilbig werden, oder eine Art Zusammenziehung eingehen wie „in der" = „in'r"; am bequemsten wird sie wohl im Auftakte verwandt, aber auch hier fühlen wir uns entschieden durch sie belästigt, wenn sie sich verdoppelt, wie in den beiden letzten Versen. Doch lässt auch sie sich in einzelnen Fällen künstlerisch verwerten, zum Ausdruck z. B. schneidiger Energie; sie erinnert an das militärische Kommando,

welches über eine Silbenreihe blitzschnell zur Haupttonsilbe forteilend, diese mit ganzer Wucht hervorstösst. So kann sie auch in obigem Gedichte zu wirkungsvoller Geltung gebracht werden, nur darf dasselbe dann nicht in etwas freierer Taktbewegung vorgetragen werden, wie Fink für seine Melodie vorschreibt, sondern der Marschtakt muss ganz stramm hervortreten, mit unnachsichtiger Disziplin die widerstrebenden Elemente gleichsam bändigend. Im Ganzen aber muss man sie wohl als eine unvollkommenere Form bezeichnen, deren der Dichter sich bedient, der Not gehorchend nicht dem eignen Trieb, und deren das grösserer Reinheit zustrebende Lied sich entledigt. Sie erinnert an die überladenen Senkungen der Vorbereitungszeit der mittelhochdeutschen Dichtung, die später verdrängt werden. (Siehe Heinrich Rückert in der Einleitung zu seiner Bearbeitung des „König Rother" in der Ausgabe Mittelhochdeutscher Klassiker von Bartsch.)

Die ursprüngliche Form des Liedes: „Ein' feste Burg," findet sich für gewöhnlich nicht in den Gesangbüchern. Der erste Vers lautet:

1	1 1 1 1	1 1 1
Ein'	feste Burg ist	unser Gott,
1	1 1 1 1	2 1
Ein'	gute Wehr und	Waffen;
Er	hilft uns frei aus	aller Not,
Die	uns jetzt hat be-	troffen.
1	2 1 1	2
Der	alt', böse	Feind, (1)
1	2 1 1	2
Mit	Ernst ers jetzt	meint; (1)
1	1 1 2	2
Gross'	Macht und viel	List (1)
1	1 1 1 1	2
Sein'	grausam Rüstung	ist; (1)
1	1 1 1 1	2 1
Auf	Erd'n ist nicht sein's	Gleichen.

Wir sehen hier die Formen 1 1 1 1, 2 1 1 und 1 1 2 wechseln. Aber „der ált böse Feind" zeigt uns im dritten Achtel des Taktes in der Form 2 1 1 eine schwere Silbe, wie sie das jüngere Volkslied an dieser Stelle meist vermeidet; auch „viel" in „gross Mácht und viél List" erhält schon durch seine Stellung im Takte in der Form 1 1 2 bedeutenden Nachdruck. Wir haben hier noch ganz die Art der alten Dichtung, auch das zweite Viertel und dritte Achtel durch volle Hebungen auszudrücken, und so tritt in dem Abgesange der Strophe der gewaltige Gang altgermanischen Schlachtgesanges ein, der auf jeden Unbefangenen einen mächtigen Eindruck machen muss, und bei welchem wir wohl ein Bedauern darüber empfinden mögen, dass uns diese alten Formen zertrümmert sind. Gewiss aber werden wir annehmen dürfen, dass, wenn auch in den Formen 2 2, 2 1 1 und 1 1 2 die Tonstärke der Hebungssilben im ersten und zweiten Viertel an sich völlig gleich war, dieses doch nicht im Liede zur Geltung kommen konnte, dass vielmehr aus rhythmischen Gründen die erste stets stärker markiert wurde als die zweite. Wenn dieses nun auch ein Herunterdrücken des Tones der zweiten Hebung zur Folge hatte, so kann dieselbe bei wirklich schweren Silben doch nicht über eine bestimmte Grenze hinausgehen, und der Rhythmus kann sich, wenn solche Silben auch im zweiten Viertel auftreten, sein Recht nur verschaffen durch um so stärkere Betonung der ersten Hebung.

Daher tritt denn in solchen Takten die mächtige Wucht ein, wie in dem Abgesange der angeführten Strophe. Freilich ist sie nicht blos durch die Tonstärke der Silben, sondern auch durch das Zusammentreten der Hebungen bedingt und geht durch das Einschieben der Senkung zum grossen Teil verloren:

„Der alte böse Feind, mit Ernst er es jetzt meint,“
„Gross Macht und viele List;„ u. s. w.

Namentlich „mit Ernst er es jetzt meint“ wird recht matt durch das gehobene „es“; deshalb wird der Text der Melodie auch so angefügt, dass entsteht:

„Mít Ernst érs jetzt méint,“

was noch viel unnatürlicher ist.

Das Herabdrücken der Hebung im zweiten Viertel hat dann beim Volksliede dahin geführt, die schweren Silben aus diesem in den Formen 2 2 und 2 1 1 zu verdrängen, während sie in der Form 1 1 1 1, wie wir gesehen haben, noch oft erscheinen. Die Formen 2 2 und 2 1 1 vertreten die alten Formen also nur noch hinsichtlich der Quantität, nicht mehr hinsichtlich der Betonungsverhältnisse.

Die Form 1 1 2 fehlte den bisher besprochenen Liedern. Wir glaubten als Grund dafür angeben zu können, dass sie den Fluss der zum Ende des Verses oder Halbverses drängenden Rede beeinträchtige. Schon infolge der Taktgestaltung wird hier die zweite Hebung stärkeren Ton erhalten und es tritt nun á a á á, Ictus an Ictus, ein. Diese Form begegnet uns in einer Reihe von Liedern, und hier zeigt sich ihre hemmende, den Vers gleichsam brechende Kraft sehr deutlich. Am häufigsten findet sie sich wohl in dem viertaktigen Verse von der Form:

1 1 2 | 1 1 2 | 1 1 | 1 | 1 | 1 1 2
„Fahret hin, | fahret hin, | Grillen geht mir | aus dem Sinn!“

ebenso in dem Spruche:

Alles kommt, Alles geht, nur der Wechsel hier besteht.

In dem Körner'schen Liede: „Das Volk steht auf,“ erscheint sie als Refrain:

„Stosst mit an, Mann für Mann, wer den Flammberg schwingen kann!“

Verdoppelt erscheint der Vers in einem Liede Hoffmanns von Fallersleben, das er im Jahre 1870 nach einem verbreiteten Soldatenliede dichtete und den braven Fünfundfünfzigern widmete:

1 1 2 | 1 1 2 | 1 1 2 | 1 1 2
„Nun wohlan, | kommt heran, | wir sind da, | Mann für Mann,
1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 2
Ohne Zagen | euch zu schlagen, | euch zu jagen | weit vom Rhein.“

In den beiden letzten Fällen erscheinen zwar in der musikalischen Notierung die beiden ersten Silben in 1 1 2 als Auftakt, aber dazu hat nur die Verbindung mit den im $^4/_4$ Takte gehaltenen Liedern geführt; in Wirklichkeit ist die erste Silbe meist so stark betont, dass es gar nicht möglich ist, sie so aufzufassen. Das Fehlen des Auftaktes ist gerade für die hierhergehörigen Lieder charakteristisch; die Reihen lassen sich fast ausnahmslos als trochäische bezeichnen. In den angeführten Beispielen zerlegt sich der erste Halbvers wieder in zwei und zwar gleiche Teile, die entweder durch

Wiederholung: „Fahret hin, fahret hin," durch Wiederholung und Gegensatz: „Alles kommt, Alles geht," oder durch den Reim markiert sind: „Stosst mit an, Mann für Mann!" Dazu tritt nun der zweite Halbvers gegensätzlich gestaltet: 1 1 1 1 1 1 2, und dieser eigentümliche Parallelismus, paarweises Auftreten gleicher oder gegensätzlicher Formen, ist für die hier hergehörigen Lieder, Liedchen, Reime charakteristisch; dabei tritt der Rhythmus ausserordentlich scharf und klar hervor und die Form zeigt eine grosse Wandlungsfähigkeit. Es ist namentlich die Form kurzer Kinder- und Volksreime, auch vielfach die der Gassenhauer, die wie geflügelte Worte durch's Land gehen; die wenig geistreichen Reime, die am Niederrhein zur Fastnachtszeit gehört werden, gehören meist hierher.

In dem Kinderreime:

1 1 2 — 1 1 2
Schneck' im Haus, — Schneck' im Haus,
1 1 1 1 — 1 1 2
Strecke deine — Finger 'raus!
2 2 — 2 2
Kriech' aus, — kriech aus!

tritt am Schlusse 2 2 für 1 1 2 ein; ebenso in einem süddeutschen Liede, in dem die einzelnen Musikinstrumente redend eingeführt werden und der Bass spricht:

2 2 — 2 2 — 2 1 1 — 2 2
„Wenn zwoan — Streit hoan, — woas geht des — mich oan?"

wo auch der zweite Halbvers gesetzter geworden; ebenso in dem Trinkreim: „Bier her, Bier her, oder ich fall' um!" Daneben tritt dann in dem Kinderreime:

1 1 1 1 — 1 1 2
Lasset uns spa- — zieren geh'n,
— 2 2
Auf die grüne — Wiese,
Zu der Jungfer — Liese,
— 2
Kehren wieder — um. (2)

der Halbvers 1 1 1 1 2 2 und die Schlussform 1 1 1 1 2, welche auch in dem Liede „Fahret hin," die Perioden schliesst. Gedehnt erscheint derselbe in einem Fastnachtsreime mit einem nur am Orte verständlichen Text = 1 1 2 4 und in „Mach' mir auf!" s. u.

2 2 4

Neben 1 1 1 1 1 1 2 erscheint dann auch völlige Auflösung der Halbverse in Achtel:

1 1 1 1 — 1 1 1 1
„'S ist ein Band von — meinem Herzen,
Das da lag in — grossen Schmerzen," u. s. w.

Der Rhythmus dient, wie schon gesagt, zum Ausdruck des Kindlichen und Naiven; so erscheint er im Märchen:

1 1 1 1 — 2 2 — 2 2 — 4
Königstochter, — jüngste, — mach' mir — auf.
1 1 1 1 — 2 2 — 1 1 1 1 — 4
Weisst Du noch, was — gestern — Du zu mir ge- — sagt,
1 1 1 1 — 1 1 1 1
Bei dem kühlen — Brunnenwasser?
Königstochter, — jüngste, — mach' mir — auf.

2 1 1 | 1 1 2
Heinrich, der | Wagen bricht.
Nein, Herr! der | Wagen nicht.
1 1 1 1 | 1 1 1 1
'S ist ein Band von | meinem Herzen,
Das da lag in | grossen Schmerzen,
1 1 2
Da ihr in dem | Teiche sasst,
Da ihr eine | Fretsche wast.

Am Martinsabend singen im Ravensbergischen die Kinder, Gaben heischend, folgenden Reim:

1 1 1 1 | 1 1 2
Stünte Marten, | Hilgesmann,
De us wat ver- | tellen kann:
2 2
Appeln unde | Beiren, (e—i nicht a—i)
Nüete gält vor | Meiren.*)
1 1 2 | 1 1 2
Schöne Stadt, | Rosenblatt;
1 1 1 1 | 1 1 2
Schöne Herren, | giew't us wat! (gi—ew't)

So klingt er auch schon an in dem alten:

„Ich bin din, Du bist min, des sollt Du gewis sin."

Er dient zum Ausdrucke heiterer Stimmung, ungebundener Fröhlichkeit:

Fahret hin, fahret hin, Grillen, geht mir aus dem Sinn.
Mich erfreut Fröhlichkeit, ich will fröhlich sein.
Drum ihr Grillen, weichet weit, die ihr meine Lust zerstreut;
Ich bin nicht so ein Wicht, der auf Grillen ticht.

Ebenso in dem Liede von Kopisch:

2 1 1 | 2 2 | 1 1 1 1 | 2 2
Wenn man beim | Wein sitzt, | was ist da das | Beste?
2 1 1 | 2 1 1 | 1 1 1 1 | 2 2
Anstossen | Austrinken | ist das Aller- | beste.
1 1 1 1 | 1 1 2 | 1 1 1 1 | 1 1 2
Komm mein lieber | Kamerad, | dein bin ich mit | Herz und That;
Wer das Gläschen | heut noch hält, | weiss nicht, ob er | morgen fällt;
1 1 1 1 | 2 2
Drum wenn man beim | Wein sitzt, | was ist da das | Beste?
Anstossen, | Austrinken | ist das Aller- | beste.

Paul Gerhardt aber verschmäht die Form nicht zum Ausdrucke der höchsten Glaubensfreudigkeit:

Warum sollt' ich mich denn grämen?
Hab' ich doch Christum noch! wer will mir den nehmen?
Wer will mir den Himmel rauben,
Den mir schon Gottes Sohn beigelegt im Glauben?

*) Nüsse gelten für Mieren (Unkraut), werden reichlichst gegeben.

Nach dem ganzen Bau der Strophe gehört hierher auch ein Duett aus Goethes Singspiele „Lila.“ Da in demselben nur zwei- und dreisilbige Takte wechseln, so könnte man über die Taktart im Zweifel sein; aber eben die Strophe als Ganzes betrachtet, fordert entschieden geraden Takt. Die Formen zeigen doppeltes Mass und darum möge im $^4/_4$ Takte notiert werden.

2 1 1 4
Auf aus der Ruh!
2 1 1 2 1 1
Höret die Freunde, sie
2 1 1 2 2
Horchet dem Sange,
Auf aus der Ruh!
Höret die Freunde, sie

2 1 1 4
Auf aus der Ruh!
rufen euch zu!
2 1 1 2 2
schlaft nicht so lange!
Auf aus der Ruh!
rufen euch zu!

Bei Schiller endlich treten in der „Glocke“ diese Rhythmen ein in der erregtesten Schilderung, der der Feuersbrunst, kehren dann aber auch später wieder, um das Trauergeläut und die Abendruhe zu malen und erscheinen zuletzt noch in der Stelle: „Süsser Friede, holde Eintracht!“ In der nichtstrophischen Komposition freier gebraucht, zeigen sie die erwähnten Eigentümlichkeiten weniger ausgeprägt.

Die von uns bisher behandelten Taktformen 2 2, 2 1 1, 1 1 2, 1 1 1 1 sind, worauf schon hingewiesen wurde, auch die unsrer alten Dichtung: dieselbe ist also eine geradtaktige ihrem Rhythmus nach; zwar ist die Art, wie diese Taktformen durch Sprachformen ausgedrückt werden, nicht dieselbe geblieben, und die in dieser Hinsicht eingetretenen Veränderungen sind ebenfalls schon bezeichnet worden. Noch eine andere Veränderung weist das Volkslied auf, die indes hauptsächlich den Rhythmus der Melodie betrifft; es ist dieses die Umsetzung des $^2/_4$ oder $^4/_4$ Taktes in den $^6/_8$ Takt. Diese Form kann sich nicht wohl aus dem eigentlich dreiteiligen Takte entwickelt haben, den wir später kennen lernen werden, und der bei näherer Betrachtung ein ganz anderes Gesicht zeigt, als dieser $^6/_8$ Takt. Der letztere könnte nämlich fast stets in den $^2/_4$ oder $^4/_4$ Takt umgesetzt werden, was bei jenem durchaus nicht der Fall. Er begegnet z. B. in dem Liede: „Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb.“ Erk teilt in dem „deutschen Liederhorte“ unter Nro. 21 zwei Melodieen desselben mit, die eine im $^4/_4$, die andere im $^6/_8$ Takte gehalten.

Aehnliches zeigt sich bei manchen anderen Liedern, in denen nur zweisilbige und dreisilbige Takte auftreten; es begegnen uns der Form und dem Inhalte nach nahe verwandte Lieder, die das eine im $^2/_4$ oder $^4/_4$ Takte, das andere im $^6/_8$ Takte gehalten sind. So die verschiedenen Lesarten des Liedes: „Ich stand auf hohem Berge und schaut' ins tiefe Thal“, die Erk unter Nro. 18, 18a, 18b und 18c mitteilt; hier wechseln Melodieen im $^2/_4$ und $^6/_8$ Takte. Ebenso mag man vergleichen Nro. 14: „Es reit der Herr von Falkenstein,“ mit 146: „Ick sach minen Herrn van Valkensteen,“ dann Nro. 11: „Es kann mich nichts Schöneres erfreuen.“ und 11b: „Im Argäu sind zweu Liebi,“, ferner Nro. 38 und 38a: „Ihr Herren, lasst euch singen ein wunderschönes Lied: ein Mägdlein von

achtzehn Jahren, das hatte zwei Knaben lieb.“ und 38c: „En Mäken van achtein Joaren, dat hadde twei Friggers toglik.“ Die Umwandlung kann nur eintreten, wo blos zweisilbige und dreisilbige Takte mit einander wechseln, indem die Form 2 2 sich in 2 1 und 2 1 1 in 1 1 1 (1½ ½1) umsetzt. Es zeigt sich darin ein Geschmeidigerwerden und Weicherwerden des Rhythmus, und der dreisilbige Takt in dieser Verbindung mag uns erinnern an den kyklischen Daktylus, wie er im logaödischen Versmass auftritt, mit welchem der erwähnte $^6/_4$ Takt in den Quantitätsverhältnissen vielfach übereinstimmt. Wenn der letztere auch auf das Metrum sonst keinen Einfluss ausgeübt hat, so machte er doch in den Liedern, in welche er eindrang, den viersilbigen Takt unmöglich.

Auf eine andére Veränderung im Volksliede wurden wir ebenfalls schon aufmerksam gemacht. Es zeigte sich bei mehreren Liedern: „Ein lust'ger Musikante,“ „Zu Strassburg auf der Schanz,“ in der Art, wie sie vielfach gesungen werden und bei der gewöhnlichen Aufzeichnung von: „Ein' feste Burg“ die Neigung die Form 2 1 1 und 4 2 2 aufzulösen in 1 1 1 1 und 2 2 2 2. Auch bei dem Liede: „Was hab' ich denn meinem Feinsliebchen gethan,“ hörte ich für „und

2 1 1 2 1 1 2 1 1 2
hat einen Andern viel lieber als mich,“ in studentischen Kreisen singen „und

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2
hat gar einen Anderen viel lieber noch als mich.“ Es macht sich dabei augenscheinlich ein fremder Einfluss geltend, nämlich derjenige unserer Kunstdichtung, der zwischen die Hebungen des Taktes die Senkungen einzuschieben veranlasst. Ist das etwas anderes, als wenn in der mittelhochdeutschen Dichtung die Neigung sich einstellt, die Hebungen stets durch eine Senkung zu trennen?

Wenn hier die Form 2 2 im Volksliede nicht angreifbar ist, so liegt das daran, dass sie im zweiten Viertel die eigentliche Hebung durchaus meidet; in der älteren Dichtung aber treten hier, wie schon erwähnt, Silben auf, die ein Zusammenstossen von Hebung und Hebung bezeichnen, und so richtete sich jenes Streben auch gegen sie, und die Formen 2 2 und 2 1 1 und 1 1 2 wurden sämtlich zersetzt und aufgelöst in 1 1 1 1, und dieser viersilbige Takt zerfiel dann wieder in zwei zweisilbige = 1 1. Auch hier ist wohl fremder, nämlich romanischer Einfluss wirksam gewesen. Nunmehr ist es gleichgültig, ob man die so entstandenen Takte mit Achteln, Vierteln oder sonstwie bezeichnet, denn diese enthalten ja kein absolutes Zeitmass, sondern ein relatives, der zwei-, drei- und viersilbige Takt haben ihr Mass nur aneinander. Indessen dürfte die Bezeichnung durch Achtel insofern die angemessenste sein, als die trochäisch-iambischen zweisilbigen Takte ihrem Ursprunge entsprechend ein entschieden schnelleres Tempo haben als die zweisilbigen Takte des sogenannten gemischten Metrums, von dem sie, wie Westphal hervorhebt, aufs strengste zu scheiden sind. Mit diesem Tempo und dem Ursprunge des Rhythmus hängt es auch zusammen, dass das Auftreten des dreisilbigen Taktes innerhalb desselben auf unser rhythmisches Gefühl durchaus störend und ganz in der Weise, wie die vorhin erwähnten überladenen Senkungen einwirkt und desshalb nur unter ganz bestimmten Einschränkungen überhaupt zulässig ist. Wie übrigens das Bedürfnis, einen kontinuierlichen Wechsel zwischen Hebung und Senkung eintreten zu lassen, die Formen 2 1 1 und 1 1 2 zerstört hat, so hat es den dreiteiligen Takt 2 2 2, der sich im Volksgesange sicher schon in alter Zeit, vielleicht im Zusammenhange mit dem Tanze, ausgebildet hat, in der Kunstdichtung zunächst gar nicht aufkommen lassen. War die Form 1 1 erst zur Alleinherrschaft gelangt, so bezeichnete das eine Abstumpfung des rhythmischen Gefühls, wenigstens was die Gestaltung des Einzeltaktes betrifft. Es konnte sich, durch die Rücksicht auf den Einzeltakt weniger eingeengt, der rhythmische Trieb um so reicher in der Gestaltung des

strophischen Ganzen bethätigen, wie dies die zunehmende Mannigfaltigkeit strophischer Bildungen in der mittelalterlichen Dichtung zu beweisen scheint. Jene naturgemäss zunehmende Abstumpfung, oder wenn man lieber will, Einseitigkeit des rhythmischen Gefühls macht es aber sehr unwahrscheinlich, dass eine Dichtung, in der andere Taktformen als 1 1 zerstört oder unterdrückt sind, solche je aus sich selbst wiedergewinnt, wenn nicht eine Anregung von aussen kommt und auf sie einwirkt. Unsere Poesie hat die Verbindung der zwei- und dreisilbigen Takte in dem gemischten Metrum wiedergewonnen, sie hat auch den rein dreiteiligen Takt sich angeeignet. Die Anregung dazu hat wohl die Bekanntschaft mit den Formen der griechisch-römischen Dichtung gegeben; aber dass diese Formen so schnell wieder lebendig werden konnten, dass sie uns wieder so vertraut geworden sind und ganz als unser Eigenes erscheinen, dafür ist meines Erachtens jene Einwirkung griechischer Metra kein genügender Erklärungsgrund. Wie meisterlich, wie frei, wie echt deutsch behandelt schon Paul Gerhardt das gemischte Metrum in dem herrlichen Morgenliede, von dem einige Strophen hier Platz finden mögen.

Die güld'ne Sonne, voll Freud' und Wonne,
Bringt unsern Grenzen mit ihrem Glänzen
Ein herzerquickendes, liebliches Licht.
Mein Haupt und Glieder, die lagen darnieder;
Aber nun steh' ich, bin munter und fröhlich,
Schaue den Himmel mit meinem Gesicht.

Alles vergehet, Gott aber stehet
Ohn' alles Wanken, seine Gedanken,
Sein Wort und Wille hat ewigen Grund.
Sein Heil und Gnaden, die nehmen nicht Schaden,
Heilen im Herzen die tötlichen Schmerzen,
Halten uns zeitlich und ewig gesund.

Welcher metrischen Theorie auch immer Paul Gerhardt gefolgt sein mag, sollte nicht das volkstümliche Lied, welches dieses gemischte Metrum, sei es in $^2/_4$, sei es in $^6/_8$ Takte, in lebendiger Wirksamkeit besass, den Dichter, ihm selbst vielleicht unbewusst, auf den rechten Weg gewiesen haben? Dasselbe dürfte auch von den übrigen Dichtern gelten, die sich dieses Metrums, oder auch des rein dreiteiligen zuerst bedienten, wie z. B. Simon Dach in seinem noch dazu in der Volksmundart gedichteten, köstlichen:

Anke van Tharaw öss, de mi geföllt,
Se öss min Lewen, min Goet on min Gölt.

Auch die Strophenform dieser Lieder, sowie die reiche, ja verschwenderische Verwendung des Reimes, wie z. B. bei Homburg:

„Wie nichtig, wir flüchtig ist Alles auf Erden!
Was lebet, was webet hat keinen Bestand!
Was jemals ersonnen, ersponnen mag werden,
Nichts wirbet, erstirbet, verdirbet zu Hand.

Was tüget, vergnüget das Prangen der Wangen,
Was Jugend, was Tugend, was scheinbarer Schein?
Des Sterbens, Verderbens, womit wir ümbfangen,
Wird Keiner, nicht Einer erübriget sein."

weisen nicht auf antike Vorbilder, sondern viel eher auf Formen hin, wie sie der Minnegesang ausgebildet und der Meistergesang überliefert hatte, in die dann der dreisilbige Takt eingedrungen ist.

Lassen wir in dem Schema des Verses der neueren Nibelungenstrophe 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 2 den Auftakt der Halbverse fort, so erhalten wir mit Ausfüllung der Pause im zweiten Takte: 1 1 1 1 2 2 1 1 1 1 2, wie in dem Liede:

1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	2	(2)	
Mit	dem	Pfeil	und	Bogen		durch	Gebirg	und		Thal	u. s. w.	

Den ersten Halbvers 1 1 1 1 2 2 sehen wir mit der Form 2 1 1 2 2 wechseln in einer interessanten Melodie, der des „Integer vitae" von Flemming.

2 1 1	2 2	1 1 1 1	2 2
Integer	vitae	scelerisque	purus
Non eget	Mauris	jaculis nec	arcu
Nec vene-	natis	gravida sa-	gittis,
Fusce, pha-	retra.		

Interessant ist die Melodie deshalb, weil der Komponist, das sogenannte Quantitätsprinzip der antiken Metrik gänzlich unberücksichtigt lassend, der accentuierenden Weise der deutschen Dichtung folgt, das heisst, den Rhythmus und die Quantität der Silben durch die Betonung und den natürlichen Gang der Rede bestimmt sein lässt. Er gelangt damit zu einer Strophe, deren Schönheit bei langsam getragenem Gesange erst recht hervortritt; dreimal wiederholt sich der Ganzvers, dann schliesst die Strophe mit dem ersten Halbverse ab. Nach der Melodie nun dichtete Christian Schulz ein Lied, dessen erste Strophe also lautet:

Hier in des Abends traulich ernster Stille
Kann erst das Leben freudig sich gestalten:
Hier, wo der Eintracht sanfte Geister walten,
Stärkt sich der Wille.

Wer die Strophe liest, ohne ihre Beziehung zur Melodie zu kennen, könnte sich verleiten lassen, den Vers als aus einem Daktylus und vier Trochäen bestehend aufzufassen; beim Lesen danach schwindet freilich aller rhythmische Reiz; dass die Auffassung aber falsch ist, liegt in diesem Falle auf der Hand. Es tritt hier der rhythmische Einfluss des an derselben Stelle wiederkehrenden Satzabschnittes deutlich hervor, an einer Stelle, die sich rhythmisch keineswegs mehr so bestimmt abhebt, wie in der neueren Nibelungenstrophe. Lassen wir nun in 1 1 1 1 2 2 1 1 1 1 2 2 das erste Achtel fort, so bilden die drei folgenden Achtel keinen selbständigen Takt mehr, sondern

lehnen sich auftaktartig an den folgenden an: 1 1 1 2 2 1 1 1 1 2 2, und mit weiterer Verkürzung des Auftaktes erhalten wir: 1 1 2 2 1 1 1 1 2 2.

Gedichte mit solcherlei Versen begegnen uns in grosser Zahl:

1 1 1 1 2 1 1 1 2 1
„Es ist im Leben hässlich einge- richtet u. s. w.“

1 1 2 2 1 1 1 1 2 2
„Wo man singet lass' dich ruhig nieder.“

Mit einsilbigem Versschluss:

1 1 1 2 2 1 1 1 1 2
„Dass bei den Rosen gleich die Dornen steh'n.“

Mit Cäsur nach der ersten Silbe des ersten Taktes:

1 1 1 3 1 1 1 1 1 2
„Kennst Du das Land, wo die Citronen blüh'n?“

Sämmtliche hierhergehörige Verse nun lassen sich als fünffüssige Iamben oder Trochäen auffassen und es ist möglich, dass sich an diesen der beschriebene Rhythmus entwickelt hat, d. h. an derjenigen Art derselben, welche die Cäsur nach der zweiten Hebung hat. Es ist aber auch ein anderes denkbar. Zu den Perlen des lutherischen Kirchengesanges gehört das Lied von Meyfart: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt,“ von dem die erste Strophe hier Platz finden möge:

Jerusalem, du hochgebaute Stadt,
Wollt' Gott, ich wär' in dir!
Mein sehnlich Herz so gross Verlangen hat
Und ist nicht mehr bei mir;
Weit über Berg und Thale, weit über blaches Feld,
Schwingt es sich über alle und eilt aus dieser Welt.

Im ersten Teile der Strophe erscheint der verkürzte Halbvers der Nibelungenstrophe mit einsilbigem Schlusse viermal, das erste und dritte Mal geht ihm eine Dipodie vorauf, hinter welcher bestimmt ausgeprägte Cäsur oder, wenn man lieber will, Schluss des Teilverses; in dieser Weise wiederkehrend muss er auf die Rhythmisierung des Ganzverses entschiedenen Einfluss üben; in der einfachsten Weise würde sie so herzustellen sein:

1 1 1 2 (1) 1 1 1 1 1 2
„Jerusa- lem, du hochgebaute Stadt.“

Als Abgesang der Strophe kehrt dann zweimal der Nibelungenvers wieder. Bei dem in dieser Verbindung auftretenden ersten und dritten Verse dürfen wir meines Erachtens nicht an den fünffüssigen Iambus denken, der ja allerdings im 17. Jahrhundert auch im lutherischen Kirchenliede auftritt, z. B. in: „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen?“ von Heermann. Ganz ähnlich, wie mit dem Liede Meyfarts, verhält es sich mit Gellerts: „Gott ist mein Lied.“

Gott ist mein Lied, er ist der Gott der Stärke;
Gross ist sein Nam' und gross sind seine Werke,
Und alle Himmel sein Gebiet.

Bei „Gott ist mein Lied“ und „Gross ist sein Nam'“ könnten wir allerdings an 2 1 1 2 denken, allein die übrigen Strophen zeigen, dass wir hier, wie so oft in deutschen Gedichten, eine übertonige Silbe im Auftakt haben und dass gemeint ist 1 1 1 2. Wie stark der nach der Dipodie eintretende Versabschnitt im Bewusstsein des Dichters wirkt, sehen wir daran, dass er im

ersten Verse durch einen Reim markiert ist, der seinen Gegenreim erst am Ende der Strophe findet. Wir sind gewohnt, in solchem Falle den Versteil als selbständigen Vers aufzufassen und als besondere Reihe zu schreiben, ein Verfahren, welches zwar den Bau der Strophe vielfach verdunkelt, aber das rhythmische Verhältnis im Einzelnen scharf hervortreten lässt. Es tritt hier die erwähnte Dipodie zweimal vor den ersten Halbvers der Nibelungenstrophe mit zweisilbigem Ausgange, und der unverkürzte Nibelungenhalbvers mit einsilbigem Ausgange schliesst die Strophe. Bei dem so scharf ausgeprägten und durch den Reim hervorgehobenen Versabschnitte dürfen wir hier noch weniger an den fünffüssigen Iambus denken. Verwandt ist Goethes Lied: „Nähe des Geliebten."

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Hier nimmt die erwähnte Dipodie den ersten Halbvers der Nibelungenstrophe zwischen sich; die Cäsur ist ebenfalls scharf ausgeprägt, wenn sie nicht durch den Reim markiert ist, so hebt sich doch durch den gleichen oder ähnlichen Ausdruck der erste Versteil, namentlich im ersten Verse jeder Strophe scharf ab: „Ich denke dein," „ich sehe dich," „ich höre dich," „ich bin bei dir." Bei „Im stillen Haine geh ich oft zu lauschen," ist allerdings der Versabschnitt weniger hervortretend, sein Ausgang zweisilbig; gleichwohl glaube ich, bei Betrachtung des ganzen Liedes darf man behaupten, dass auch hier nicht der fünffüssige Iambus das rhythmische Vorbild gewesen ist. Das Lied ist durchaus als gesungenes empfunden, es zeigt sich das auch darin, dass in den meisten Fällen der Satzaccent auf die je zweite Dipodie rückt und damit drei Versteile zu einer rhythmischen Einheit bestimmt und klar zusammenfasst:

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Méere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quéllen malt.

Dieses rhythmische Verhältnis führt uns meines Erachtens noch bestimmter und weiter vom fünffüssigen Iambus ab; ein Komponist aber dürfte dasselbe, wenn er nicht willkürlich verfahren will, durchaus nicht übersehen. Wenn dabei diese den Satzaccent tragende Dipodie in der Aufzeichnung als besonderer Vers auftritt, so scheint mir damit ein Fingerzeig gegeben, dass sie langsamer vorzutragen ist, was in der musikalischen Komposition zu bestimmtem rhythmischem Ausdruck gebracht werden muss, etwa in folgender Weise:

1 1 1	2 (1)	1 1 1 1 1	2 2 (2)
Ich denke	dein,	wenn mir der Sonne	Schimmer
2	4 4		4
Vom	Meere		strahlt.

Auch bei Goethes „Mignon" glaube ich, liegt nicht der fünffüssige Iambus zu Grunde. Auch hier ist die Cäsur eine stehende, nur einmal ist der Ausgang des Versabschnittes vor derselben ein zweisilbiger; „Und Marmorbilder stehn und seh'n mich an." Ein Komponist, der eine volkstümliche Melodie für das Lied schaffen will, wird sicher nach der Form 1 1 1 2 (1) 1 1 1 1 1 2 greifen, wie es von Himmel geschehen ist. Dass aber ein solcher Rhythmus hier vorliegt, der auf vier oder zwei Takte (beim $^4/_4$ Takt) führt, nicht aber auf ein fünfteiliges oder nach Westphals Auffassung vom fünffüssigen Iambus auf ein sechs- bezüglich dreiteiliges Ganze, dafür scheint mir der Beweis in dem

fünften Verse der Strophe zu liegen. „Kennst du es wohl, dahin, dahin“ u. s. w. **Hier** *tritt* nicht einfach eine Tetrapodie an Stelle der Pentapodie, denn zu lesen: „Kennst du es wohl, **dahin**, *dahin*“ wäre geradezu widersinnig, der Verseinschnitt, der nach „wohl“ so bestimmte rhythmische Wirkung äussert, wiederholt sich vielmehr nach dem ersten „dahin,“ so dass wir ganz in demselben Rhythmus bleiben und das Schema des Verses sich so darstellt:

„Kennst du es wohl, dahin, da- hin,“

Himmel hat auch dem entsprechend rhythmisiert; nur lässt er bei dem „dahin, **dahin**“ und ebenso im letzten Verse als dem Schlusse der Strophe gemäss eine Dehnung eintreten.

Wenn sich indes der bezeichnete Rhythmus auch ausschliesslich am fünffüssigen Iambus entwickelt hätte, nachdem er sich einmal entwickelt hat, führt er im Gesange ein selbständiges Leben und wirkt seinerseits wieder auf die Textgestaltung ein. Dafür bieten uns zwei Lieder ein interessantes Beispiel:

Hinaus, hin- aus, es ruft das Vater- land! (1)
Eilt, Männer, eilt, zu kämpfen und zu siegen!
Im Glauben stark, bewaffnet euch die Hand!
Ihr dürft nicht wanken, dürfet nicht er- liegen.
Ihr streitet nicht um Ehre, Ruhm und Gold;
Das deutsche Recht erkämpfet ihr euch wieder;
Und deutsche Freiheit, deutsche Treue, deutsche Lieder
Erwarten euch als euer schönster Sold.

Das andere Lied ist „Herbei, herbei, du trauter Sängerkreis!“ von Mebold.

Die Lieder schliessen sich einer älteren angeblich von Mozart herrührenden Melodie an. Sie zeigen nun die Einwirkung der Melodie und ihres Rhythmus sehr deutlich im siebenten Verse in der Beseitigung der Dehnung innerhalb des Verses, nicht dadurch, dass die Cäsur überhaupt unbeachtet bleibt, sondern dadurch, dass zwei Silben eingeschoben werden und so die lebhaft beflügelte Rede ohne Absatz zum Schlusse des Verses forteilt. Dadurch würde nun allerdings eine Heptapodie entstehen, aber nicht in dem Sinne Westphals, der, die Dehnung am Versschlusse berücksichtigend, den fünffüssigen Iambus als Hexapodie bezeichnet und hier wohl eine Hexapodie annehmen müsste; aber die Ausdrücke Hexapodie u. s. w. erweisen sich überhaupt nicht mehr als ausreichend zur Bezeichnung des hier obwaltenden rhythmischen Verhältnisses. Durch diese Gestaltung des siebenten Verses wird übrigens gleichzeitig die aus acht Versen bestehende Strophe aufs schönste gegliedert.

Noch bei zwei anderen Liedern glaube ich Abhängigkeit von der Melodie annehmen zu müssen. Das erste derselben ist das Bundeslied von Hinkel:

Wo Mut und Kraft in deutschen Seelen flammen,
Fehlt nie das blanke Schwert beim Becherklang;
Wir steh'n vereint und halten treu zusammen
Und rufen's laut im feurigen Gesang:

Ob Fels und Eiche splittern,
Wir werden nicht erzittern!
Den Jüngling reisst es fort mit Sturmeswehn,
Fürs Vaterland in Kampf und Tod zu gehn.

Hier ist es nicht die Übereinstimmung im Einzelnen (der in Rede stehende Rhythmus ist keineswegs immer gewahrt), sondern der Bau der Gesamtstrophe, welcher auf diese Beziehung hinweist. Erk gibt die Melodie als die der französischen Romanze „Brûlant d'amour" an. Die Periode 1 1 1 3 1 1 1 1 1 2 2 (1) 1 1 1 3 1 1 1 1 1 4 wird wiederholt, dann folgt mit langsamerer Bewegung, dem Inhalte trefflich entsprechend:

2 3 1 3 1 2 2 (2)
„Ob Fels und Eiche splittern,
2 3 1 3 1 2 2 (1)
Wir werden nicht er- zittern!"

und dann tritt die lebhaftere Bewegung des ursprünglichen Rhythmus wieder ein:

1 1 1 3 1 1 1 1 1 4
Den Jüngling reisst es fort mit Sturmes- wehn,
Fürs Vater- land in Kampf und Tod zu gehn.

Die Strophe des Liedes: „Ich bin ein Preusse," ist genau so gestaltet, und es ist höchst wahrscheinlich, dass sie an der Strophe des vielgesungenen, namentlich in akademischen Kreisen allbekannten Liedes, ihr Vorbild gehabt hat; es weist namentlich das Eintreten des

„Nie werd' ich bang verzagen,
Wie jene will ich's wagen!"

darauf hin, welches inhaltlich dem „Ob Fels und Eiche splittern" u. s. w. so nahe verwandt ist.

Der Rhythmus 1 1 1 2 2 1 1 1 1 2 2 ist ein so volkstümlicher geworden, dass der Dichter, wenn er ihn in einem für den Gesang bestimmten Liede in der Regel anwendet, denselben dem Komponisten geradezu aufnötigt. Wo er ihn aber in der Regel anwendet, dürfen wir annehmen, dass dieser gesangliche Rhythmus auch auf die Textgestaltung eingewirkt hat. Freilich ist das wohl niemals mit Bewusstsein des Dichters geschehen, denn es dürfte, abgesehen von den vorhin angeführten Kirchenliedern und den beiden Gedichten von Goethe, kaum ein Lied zu finden sein, in welchem er durchgehends beachtet ist, in dem nicht vielmehr der fünffüssige Iambus ohne feste oder überhaupt ohne jede Cäsur hie und da durchschlüge. So passt sich in dem Liede Seumes „Der Gesang" der erste Vers durchaus der Melodie an, in welcher jener Rhythmus herrscht. (Die Melodie ist von Erk als Volksweise bezeichnet; das Lied ist derselben später unterlegt.)

1 1 2 2 1 1 1 1 2 2 (2)
Wo man singet, lass dich ruhig nieder,
3 1 1 1 1 1 2 (4)
Ohne Furcht, was man im Lande glaubt,
2 2
Wo man singet, wird kein Mensch be- raubt:
Böse Menschen haben keine Lieder.

Auch in den folgenden Strophen schlägt der Rhythmus oft durch; daneben aber kommen Verse vor wie:

Männer hangen an der Jungfrau Blicken;
Aber wenn ein himmlischer Gesang
Seelenvoll der Zauberin gelang,
Strömt aus ihrem Strahlenkreis Entzücken.

In dem Liede: „Herbei, herbei, du trauter Sängerkreis!“ begegnet gleich in der ersten Strophe:

1 1 1 3 1 1 1 1 1 2
„Ihr herrli- chen Gestalten die ihr schon,“ u. s. w.

wodurch nicht nur die letzte Silbe in „herrlichen“ auf unerträgliche Weise gedehnt wird, sondern auch die zusammengehörigen Worte „herrlichen Gestalten“ in ganz unangemessener Weise aus einander gezogen werden. Das letztere ist auch der Fall in:

„Vom hoh'n Olymp — herab ward uns die Freude,“ u. s. w.

Beides, sowohl jene Dehnung als auch dieses Auseinanderreissen des naturgemäss Verbundenen ist nicht anders denn als eine sprachliche Gewaltthat und eine metrische Roheit zu bezeichnen. Der Dichter, der sein Lied von vorn herein als ein gesungenes betrachtet und als solches empfindet, wird davor bewahrt bleiben; es ist dies ein Fall, von dem entschieden gilt: Es soll der Dichter mit dem Sänger gehen. In dem Körnerschen Liede „Aufruf“ kommt bis auf einen Fall der betreffende Rhythmus in der ersten Strophe zur Geltung.

Frisch auf, mein Volk,
die Flammenzeichen rauchen,
Hell aus dem Norden
bricht der Freiheit Licht;
Du sollst den Stahl
in Feindesherzen tauchen!
Frisch auf, mein Volk,
die Flammenzeichen rauchen,
Die Saat ist reif,
ihr Schnitter, zaudert nicht!
Das höchste Heil,
das letzte, liegt im Schwerte,
Drück' dir den Speer
ins treue Herz hinein.
Der Freiheit eine Gasse!
Wasch' die Erde,
Dein deutsches Land,
mit deinem Blute rein.

Der Komponist der bei Fink verzeichneten Melodie, Bornhardt, hat den Rhythmus 1 1 1 3 1 1 1 1 1 2 2 angewandt und konnte kaum anders, wenn er eine volksmässige Weise schaffen wollte; dabei ergiebt sich aber dann im siebenten Verse

1 1 1 3 1 1 1 1 2 2
Der Freiheit eine Gasse, wasch' die Erde,

was aus angeführtem Grunde durchaus zu tadeln. Hier hätte sich nun wohl rhythmisieren lassen:

1 1 1 1 1 2 2 1 1 2 2
Der Freiheit eine Gasse, wasch' die Erde

und das würde bei entsprechender Melodieführung gerade an dieser Stelle von grosser Wirkung sein. Es liesse sich so diese Form künstlerisch verwenden, wenn sie ausnahmsweise, um einen bestimmten Effekt zu erreichen, gebraucht würde; dann aber müsste sie an der entsprechenden Stelle der Strophe wiederkehren, sonst würden sich die erwähnten Missstände doch wieder einstellen.

Die letzten Lieder sind abweichend von dem früheren Verfahren im $^4/_4$ Takte notiert, denn das rhythmische Element derselben wird am besten als eine Modifikation des $^4/_4$ Taktes aufgefasst, die sich aus der Form 2 2 2 2 durch Teilung der beiden letzten Viertel entwickelt = 2 2 1 1 1 1, woraus dann wieder 3 1 1 1 1 1 sich ableiten lässt. Dasselbe rhythmische Element erscheint dann auch im zweiten Takte zwischen den Versen, wobei einzelne Teile desselben lautlich nicht zum Ausdrucke gelangen, sondern durch Pausen bezeichnet sind, aber zur Herstellung des Rhythmus in derselben Weise wirken, wie die lautlich ausgedrückten. Z. B.

1 1 1   2 2 1 1 1 1   2 2(1) 1 1 1   2 2 1 1 1 1   4
Es ist im   Leben hässlich einge-   richtet, dass bei den   Rosen gleich die Dornen   stehn.
1 1   2 2 1 1 1 1   4 (2) 1 1   2 2 1 1 1 1   2 2
Wo man   singet wird kein Mensch be-   raubt; böse   Menschen haben keine   Lieder.

Eine Teilung des letzten Viertels im $^4/_4$ Takte erscheint in dem Tanzliede vom „Vetter Michel" und prägt diesem seine rhythmische Eigentümlichkeit auf; es werden bei dieser Teilung ausschliesslich die proklitisch gebrauchten Worte „Vetter" und „gestern" angewandt.

1 1   2 2 2 1 1   2 2 2
Vetter   Michel war gestern   Abend da;
gestern   Abend war Vetter   Michel da: u. s. w.

Welches Metrum hat Goethes Schweizerlied?

1. Uf'm Bergli
Bin í g'sässe,
Ha de Vögle
Zugeschaut;
Hänt gesunge,
Hänt gesprunge,
Hänt's Nestli
Gebaut.

2. In ä Garte
Bin i gestande,
Ha de Imbli
Zugeschaut!
Hänt gebrummet,
Hänt gesummet,
Hänt Zelli
Gebaut.

3. Uf d' Wiese
Bin i gange,
Lugt' i Summer-
Vögle a;
Hänt gesoge,
Hänt gefloge,
Gar z'schön hänt's
Gethan.

4. Und da kummt nu
Der Hansel
Und da zeig i
Em froh,
Wie sie's mache,
Und mer lache
Und mache's
Au so.

Wenn uns nicht die eigentümliche Aufzeichnung des Liedes davor bewahrt, sind wir zunächst geneigt, Trochäen anzunehmen und zu lesen: „Úf'm Bérgli bín i g'sä́sse." Aber der Schluss in den sämmtlichen Strophen will sich durchaus nicht mehr fügen: „Hä́nt Nest- lí ge- baút" wäre widersinnig, aber ebenso auch „Únd da kúmmt nu dér Han sél." Das Lied wird nach verschiedenen Melodieen, die seinem Rhythmus entsprechen, gesungen. Dieselben stehen im $^3/_4$ Takt, meist, aber nicht immer, ist das letzte Viertel geteilt und so entsteht die Taktform 2 2 1 1; die Stellen, in denen die Teilung unterbleibt, verraten uns auch bei Nichtkenntnis der Melodie den $^3/_4$ Takt und lassen ihn meist mit voller Bestimmtheit hervortreten:

2 2 2 2
Hänt's Nestli ge- baut.
1 1 2 2 2 2 2
Und da kummt nu der Han- sel.

Gehen wir bei der Zerlegung des Verses, der sich so gestaltet:

1 1 2 2 1 1 2 2 1 1 2 2 1 1 4
Uf m Bergli bin i g'sässe, ha de Vögle zuge- schaut,

nicht nach moderner Weise von der ersten Taktsilbe, sondern nach Weise der Alten von der ersten Versilbe aus, so erhalten wir 1 1 2 2 als rhythmisches Element, mit anderen Worten den ionicus a minori. Warum ist nun der Vers in der Aufzeichnung bis auf seine letzte rhythmische Einheit zerteilt? Hat der Rhythmus dadurch angedeutet werden sollen? Vielleicht; jedenfalls zeigt uns diese Aufzeichnung, wie mit einer einzigen Ausnahme nach dem zweiten Viertel des Taktes Wortende, meist aber auch Ende eines Satzteiles eintritt und der dehnende Einfluss der Pause tritt hier wieder auf das bestimmteste hervor, ebenso wie die Verwandtschaft dieser Form mit der oben besprochenen des $^4/_4$ Taktes 2 2 1 1 1 1; sie würde aus ihr entstehen durch den Wegfall der beiden letzten Achtel. Interessant ist es, dass Voss in seiner Uebersetzung des Horaz das Metrum des „Miserarum est" auch nur durch Eintretenlassen dieser Pause gewinnt; der mit dem Original Unbekannte würde aber trotzdem wohl trochäisch lesen:

„Ó wie élend ist ein Mägdlein, dás dem Ámor sích ent- zíehn muss,"

würde dabei freilich die leichte Grazie des ursprünglichen Metrums völlig zerstören, aber doch ganz gut damit fertig werden, da hier niemals der reine $^3/_4$ Takt als sicherer Führer erscheint. Die vier Silben, die im Deutschen hier verwandt werden können, verhalten sich stets die erste zur zweiten und die dritte zur vierten als Hebung zur Senkung, und nicht aus Nichtbeachtung der Zahl der Hebungen, sondern aus Nichtbeachtung der Quantität der Silben ginge die trochäische d. h. falsche Lesung hervor. Eine Aufzeichnung wie die Goethe's würde durch stärkeres Hervortretenlassen der Pausen jedenfalls einen sich dem richtigen nähernden Vortrag, wenn nicht diesen selbst erzielen. Zu der Aufzeichnung, wie wir sie bei Goethe finden, mag übrigens auch der vorhin erwähnte Umstand beigetragen haben, dass die durch Pausen gebildeten Versteile gern als selbständige Verse aufgefasst werden, namentlich wenn die Pausen durch die Reime hervorgehoben werden, wie es hier im zweiten Verse geschieht:

„Hänt gesunge, hänt gesprunge," u. s. w.

In dem Liede „Chimt a Vogerl geflogen" pflegen die Takte mit Auflösung mit solchen ohne Auflösung zu wechseln, so dass folgendes, indes nicht immer beobachtete Schema entsteht.

1 1 2 2 2 2 2 1 1 2 2 2 4
1 1 2 2 2 2 2 1 1 2 2 2 4

Verwandt ist das Lied „Wenn die Hoffnung nicht wär," in welchem 1 1 2 2 2 4 und 2 2 2 2 4 wechseln:

1 1 2 2 2 4 2 2 2 4
Wenn die Hoffnung nicht wär', so lebt' ich nicht mehr;
Denn die Hoffnung allein kann lindern die Pein.
1 1
Und wie ging' es denn hin, und wie ging' es denn her,
Wenn die Hoffnung nicht wär'?

In all diesen Liedern, auch in der Vossischen Übersetzung, lehnen sich die den beiden Achteln entsprechenden Silben proklitisch an die folgende Tonsilbe an.

In dem Liede: „Kein Feuer, keine Kohle," tritt die Teilung seltener ein und ist an keine Regel gebunden. Eine grössere Strophe, in der das graziöse Versmass in Verbindung mit der kunstvolleren Behandlung des Reimes zu vorzüglicher Wirkung gelangt zeigt das Lied: „Und der Hans schleicht umher." Bis auf eine Ausnahme herrscht in dem Gedichte strenge Responsion, was auf eine kunstmässige Behandlung des volkstümlichen Metrums hinweist.

1 1 2 2 2 4
Und der Hans schleicht um- her;
2 2 1 1 2 2
Trübe Augen, blasse Wangen,
2 2 2
Und das Herz ihm be- fangen,
Und der Kopf ihm so schwer.
2 2 1 1
Und die Liesel vor der Thüre,
Rotes Mieder, gold'ne Schnüre,

1 1 2 2 2 2 2 2 3 1 1 1 4
Sieht hin- auf nach dem Himmel und sieht den Hans nicht an,
1½ ½ 3 1
Sieht hin- auf nach dem Himmel und sieht den Hans nicht an.

Zum Schluss wechselt der Rhythmus in einer dieselben Worte unter verschiedene Quantität und Betonung stellenden und damit auch den Sinn in geistreicher Weise modifizierenden Art.

Wir haben gesehen, wie der Rhythmus 1 1 2 2 1 1 2 2 auf den Text des Liedes einwirkend seine metrische Form bestimmt; wenden wir uns nun der Grundform 2 2 2 zu und fragen, ob auch sie dem Texte ein bestimmtes Gepräge gibt. Da die rhythmische Bewegung des Gesamttaktes sich hier auf drei Viertel verteilt, so spricht sich das Verhältnis von Hebung und Senkung nicht so scharf aus als in dem zweiteiligen Takte und schwächere oder stärkere Tonverschiebungen können leichter eintreten. Diese zeigen sich denn auch öfter im Texte, in ihnen erkennen wir die eigentümliche, schwebende Art dieses Taktes; es sind Formen, die sich dem geraden Takte durchaus nicht mehr fügen. Man versuche nur einmal zu rhythmisieren:

2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2
„Rosenstock, Holderblüh', wann i mein Schätzel sieh," oder „steile Höh'" oder „und
1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1
kein Schatz han i net," „Gott der Herr machte sie," und man wird das Widersinnige augenblicklich fühlen. In den angeführten Beispielen zeigt die dritte Silbe einen Gegenschlag á a à, der sich aber auch zu á a á steigern kann, ja stärker werden als der eigentliche Taktschlag: „Väterland, Lieb und Lust, stelle Höh." Diese betonte Silbe ist ganz gewöhnlich am Ende der Zeile und wird dann meist Trägerin des Reims:

Vöglein im hohen Baum
Klein ist's, ihr seht es kaum.

Da durch sie Hebung an Hebung tritt, so übt sie vielfach die schon beim zweiteiligen Takte erwähnte brechende Kraft aus, sie zerlegt den Vers, wo sie eintritt in Monopodieen, und wollte man solche Monopodie durchaus mit einem antiken Namen bezeichnen, so dürfte man, wenn man Hebung gleich Länge und Senkung gleich Kürze setzt, nicht mehr von einem Daktylus, sondern müsste von einem Amphimacer reden. Sie kommt in dieser Weise z. B. öfter vor in „Zitherbubens Morgenlied" von Schmidt v. Lübeck. (Fröhlich und wohlgemuth u. s. w.)

Überall Sonnenschein, Quellen und Blümelein,
Lauben und Baumesdach, Vogelsang, Rieselbach,
Überall Meer und Land, frische Luft, Freundeshand.

Sie führt aber auch die Rede fort:

„Mei Mutter mag mi net,
Und kein Schátz hán i net."

Schlächter géh'n áuf das Land, wollen was káufa,
Haben'n Stóck ín der Hand, müssen bráv láufa.

Die Form a a á findet sich auch bei Goethe in dem kleinen Gedichte: „Nett und niedlich."

Hast Du das Mädchen gesehen
Flüchtig vorübergehen?
Wollt', sie wär' meine Braut!
Ja wohl, die Blonde, die Falbe,
Sie fittigt so zierlich wie die Schwalbe,
Die ihr Nést baut.

In der leichtgeschürzten Strophe wäre eine Licenz nicht zu verwundern, aber die Form a a á steht hier an so auffallender Stelle, in der durch die Verkürzung schon stark markierten Zeile, unmittelbar vor der Schlusssilbe, wirkt darum so überraschend und drückt die eigentliche Pointe der Vergleichung in so charakteristischem Tonfalle aus, dass wir, wie mir scheint, nicht umhin können, bestimmte Absicht des Dichters anzunehmen.

Besonders bemerkenswert sind an dieser Stelle diejenigen Lieder, die aus den Versen 2 2 2 3 1 2 und 2 2 2 4 gebildet sind, zu denen dann noch 2 2 2 4 2 oder 2 2 2 2 2 hinzukommen.

Vöglein im hohen Baum,
Klein ist's, ihr seht es kaum,
Singt doch so schön;
Dass wohl von nah und fern
Alle die Leute gern
Horchen und stehn.

Hier reimen die Formen 2 2 2 3 1 2 mit einander und ebenso die Formen 2 2 2 4. Verwandt ist die Strophe des Liedes: „Heil Dir im Siegerkranz." Als Trägerin des Reimes erhält in 2 2 2 3 1 2 die Schlusssilbe von selbst stärkeren Ton, ein Umstand, der in „Nicht Ross, nicht Reisige," die Hebung des tonlosen „e" hervorruft, welche in Verbindung mit dem unreinen Reime sich so unangenehm bemerklich macht. Andere Verbindungen der angeführten Elemente zeigen die Strophen der Lieder: „Wenn ich ein Vöglein wär'," „Mei Mutter mag mi net," „Ach, wie ist's möglich dann," „Wo a klein's Hüttle steht. Den sämtlichen Liedern nun ist gemeinsam, dass ihre Melodieen getragen sind und dass in dem Verse 2 2 2 3 1 2 erst mit dem zweiten Takte eine lebendigere Bewegung, eine schärfere Ausprägung des Rhythmus eintritt; auch die Melodie wird in diesem zum teil lebhafter und der Accent rückt mit grosser Vorliebe auf die erste Silbe desselben:

Mei Mutter mág mi net,
Und kein Schatz hán i net,
Ei, warum stírb i net?

Ach, wie ist mǒglich dann,
Dass ich Dich lássen kann,
Hab' dich von Hérzen lieb.

Im ersten Takte ruht gleichsam Melodie und Rhythmus, um erst mit dem zweiten bestimmter hervorzutreten; dem entspricht dann, dass das Betonungsverhältnis im ersten Takte sehr schwankend ist, und so tritt neben á a a, á a à, auch a á a sehr oft ein, z. B.

Mei Mútter mag mi net.
Nicht Róss, nicht Reisige.
Es sóll kein Andrer sein.
Es vergéht keine Stund in der Nacht.

Kein Vögele bin i nit,
Zwei Flügele hab' i nit.

Auch in dem schon erwähnten schwäbischen Bettlerliede:

Mei Weíb geht in die Stadt.
Des Schúlzens Mägdela.

Die Form a á a dringt dann auch in 2 2 2 4 ein, und dieses ist die Regel in: „Heil Dir im Siegerkranz," so dass, da nun á a a á a á a á a á zusammentreten, das dreiteilige (daktylische) Metrum scheinbar in ein zweiteiliges (iambisches) übergeht: Hérrscher des Váterlánds, Heil, Kǒnig Dir. Dasselbe ist der Fall bei dem durch Helmine von Chezy umgestalteten Liede: „Ach, wie ist's möglich dann;" bei demselben ist ausserdem das Betonungsverhältnis im ersten Takte ein so zweifelhaftes, dass es möglich ist, das ganze Lied iambisch zu lesen:

Ach, wíe ist's mǒglich dánn,
Dass ích Dich lássen kánn, u. s. w.

Dabei fällt nur der oft vorkommende übertonige Auftakt auf und wird lästig: Schöss' mich ein Jäger todt, fiel ich in Deinen Schooss, säh'st mich dann freundlich an, gern stürb' ich dann. Zu dem Liede wird gewöhnlich eine geradtaktige Melodie gesungen nach dem Schema 2 1 1 1 1 2 und 2 1 1 2; in derselben ist der Takt dann auch ein dreisilbiger, aber gerade die Worte zu 2 1 1 2 „Das glaúbe mir" „und dénk' an mich" u. s. w. zeigen die Unangemessenheit dieses Rhythmus, da hier die erste Silbe viel zu stark hervortritt, die zweite zu sehr zurückgedrängt wird. Das Original (Erk, Liederhort Nr. 76), ein Kleinod des Volksgesanges, welches durch die Umgestaltung keineswegs verbessert worden, kann zwar auch vielfach iambisch gelesen werden, aber daneben giebt es Stellen, die durchaus daktylisch sind, z. B. Strophe 3.:

Stoss' mir das Herz entzwei,
Wann eine falsche Treu'
Oder nur falsche Lieb'
Spürest an mir!
Dir will ich jederzeit
Zu Díensten sein bereit,
Bis dass ich kommen werd'
Unter die Erd'.

Die Melodie ist dreiteilig und eine solche ist auch für das umgestaltete Lied, dessen metrische Abhängigkeit von dem Original auf der Hand liegt, die eigentlich angemessene.

Es möge noch darauf hingewiesen werden, wie im zweiten Teile der Strophe von „Wo a kleins Hüttle steht“ 3 1 2 sich viermal wiederholt und mit ihm á a á, wodurch zweimal Verseinschnitt am Ende des Taktes hervorgerufen wird; das rhythmische Gebilde, welches so entsteht, ist ein äusserst anmutiges:

2 2 2 3 1 2
Wo a kleins Hüttle steht,
2 2 (2)
Ist a kleins Gütle;
Wo a kleins Hüttle steht,
4 (2)
Ist a kleins Gut.

3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2
Und wo viel Bube sind, Madle sind, Bube sind,
2 2 2 4 2
Da ist's halt liebli,
Da ist's halt gut.

Die Formen 2 2 2 2 2 2 oder 2 2 2 3 1 2, sowie 2 2 2 4 2 und 2 2 2 4 sind auch in Goethes „Faust“ häufig, namentlich im Schlussteile. Sie treten dort mit dem Chor der himmlischen Heerschaar ein:

„Folget, Gesandte, Himmelsverwandte, gemächlichen Flugs.“

In dem ersten grösseren Teile dieser daktylischen Verse kommen Tonverschiebungen, namentlich a á a nicht vor, dann aber sind sie vom Chore der vollendeteren Engel an: „Uns bleibt ein Erderrest“ u. s. w. ausserordentlich häufig. Wo sie begegnen, da findet gewöhnlich auch das Fortrücken des Accents auf den zweiten Takt statt, z. B.:

Uns bleibt ein Érdenrest
Zu tragen peínlich,
Und wär' er von Asbést,
Er ist nicht reínlich.
Wenn starke Geísteskraft
Die Eleménte
An sich herángerafft,
Kein Engel trénnte
Geeinte Zwíenatur u. s. w.

Die ganze Stelle lässt sich nun iambisch lesen:

„Uns bleíbt ein Érdenrést
Zu trágen peínlich,“

so dass Verse von drei und von zwei Hebungen mit einander wechseln. Dass Goethe diese Auffassung nicht gewollt hat, zeigt nicht nur die gleiche Stellung und Bedeutung, die sie mit den voraufgehenden daktylischen Partieen innerhalb des Ganzen haben, sondern vor allem die unmittelbar darauf folgenden Verse, Worte der jüngeren Engel, der seligen Knaben, des Doktor Marianus, in denen die Formen mit und ohne Tonverschiebung wechseln. So haben wir denn auch jedenfalls den Chorus mysticus am Schlusse so aufzufassen:

2 2 2 3 1 2
Alles Ver- gängliche
4 2
Ist nur ein Gleichnis,

Das Unzu- längliche,
Hier wird's Er- eignis,

Das Unbe- schreibliche,
Hier ist's ge- than,
Das Ewig- Weibliche
Zieht uns hin- an.

Auch in dem „Wechselliede beim Tanze" finden sich solche Tonverschiebungen, z. B.:

Komm' mit, o Schöne, komm' mit mir zum Tanze!
Ohne dich, Liebste, was wären die Feste?
Lass' sie nur lieben und lass' Du uns tanzen.

Der dadurch herbeigeführte Tonfall aber unterbricht in sehr gefälliger Weise, die den reinen Daktylen so leicht anhaftende Einförmigkeit.

Nicht blos das letzte Viertel des dreiteiligen Taktes zerlegt sich in Achtel, es kann auch jedes andere, es können zwei und alle drei zugleich geteilt werden; so entsteht eine grosse Mannigfaltigkeit von Formen. Sie finden sich, ohne bestimmter Regel zu folgen, in dem oberdeutschen Schnadahüpfl. Dasselbe bildet kurze Strophen aus vier zweitaktigen Zeilen, die bald einsilbig, bald zweisilbig ausgehen, einsilbigen, zweisilbigen oder auch gar keinen Auftakt haben und bei dieser Kürze, Mannigfaltigkeit und Freiheit wie geschaffen sind für ein Dichten aus dem Stegreif. Im engsten Anschluss an diese Manier schreibt Goethe, wie Westphal bemerkt, sein Gedicht „Freibeuter":

Mein Haus hat kein' Thür, mein' Thür hat ke' Haus;
Und immer mit Schätzel hinein und heraus.

Doch ist hier für ein eigentliches Schnadahüpfel die Responsion zu sehr gewahrt, aber ein echtes und rechtes Schnadahüpfl hat auch Goethe geschaffen in dem Liede „Kriegserklärung":

1 1 2 2 2 2
Wenn ich doch so schön wär

1 1 1 1 2 2 4
Wie die Mädchen auf dem Land,

2 2 2 2 1 1 2 2
Sie tragen gelbe Hüte

2 1 1 2 2 4
Mit rosenrothem Band.

2 2 1 1 4 2
Glauben, dass man schön sei

2 2 1 1 4
Dächt ich, ist er- laubt,

1 1 2 2 2 2 2
In der Stadt, ach ich hab es,

2 2 2 2 4
Dem Junker ge- glaubt.

1 1	2 2 2	4
Nun im	Frühling ach	ist's
1 1	2 2 2	4
Um die	Freuden ge-	than.
2	2 2 2	2 2
Ihn	ziehen die	Dirnen
2	2 2 2	4
Die	ländlichen	an.

Beispiele für die verschiedenen durch Teilung entstehenden Formen des $^3/_4$ Taktes finden sich in folgenden Liedern und Versen.

I.

2	2 2 2	2 2 1 1	2 2 2	4
1. Dort	oben, dort	oben an der	himmlischen	Thür,
1 1	2 1 1 1 1	2 2 2		
Und da	steht eine arme	Seele, schaut	traurig her-	für.
1 1 2 1 1		1 1 2 2		
2. Arme	Seele mein, arme	Seele mein, komm	zu mir her-	ein,
2 2 1 1		2 2 2		
Und da	werden deine	Kleider ja	alle so	rein.
2 2 2			3 1 1 1	
3. So	rein und so	weiss und so	weiss als wie der	Schnee,
2 2 1 1		2 2 1 1	1 1 2 2	
Und so	woll'n wir mit ein-	ander in das	Himmelreich ein-	gehn.
1 1 2 1 1		1 1 2 1 1	2 1 1 1 1	
4. In das	Himmelreich, in das	Himmelreich, in das	himmlische Para-	deis,
2 2 1 1		2 2 1 1	2 2 2	
Wo Gott	Vater, wo Gott	Sohne, wo Gott	heilger Geist	ist.

II.

	2 2 2	4 1 1	2 2 2	4
1. Mei	Schatzerl ist	hübsch, aber	reich ist es	nit;
		2 2 2	2 2 2	
Was	nützt mir der	Reichtum? Das	Geld küss i	nit.
	2 1 1 2	2 1 1 2	2 1 1 2	2 1 1 2
2.	Schön bin i nit,	reich bin i wohl,	Geld hab ia ganz	Beutele voll.
	1 1 2 2	2 2 2	1 1 2 2	2 2 2
	Geh'n mir nur drei	Batzen ab,	dass i grad zwölf	Kreuzer hab'.

III.

2	2 2 2	2 2 2	2 2 2	4
1. Jetzt	gang i an's	Brünnele,	trink aber	nit,
1 1 2 2		2 1 1 2		
Do	such i mein herz-	tausige Schatz,	find'n aber	nit.
	2 2 2	2 2 2		
2. Jetzt	kauf ich mir	Tinten und	Fed'r und Pa-	pier
		2 1 1 2	1 1 2 2	
Und	schreib' mei'm herz-	tausige Schatz	einen Abschieds-	brief.

IV

1 1 2 2 | 2 2 2 | 2 2 2 | 4
Vögelen im | Tannenwald | pfeifet so | hell,
2 1 1 2 | | | 2 1 1 2
Pfeifet de Wald | aus und ein | wo wird mein | Schätzele sein,

Vögelen im | Tannenwald | pfeifet so | hell.

V.

1 1 | 2 1 1 1 1 | 2 1 1 1 1 | 2 1 1 1 1 | 2 1 1
1. In Ber- | lin, sagt er, musst du | sein, sagt er, und be- | scheid'n, sagt er, immer | sein, sagt er,
2
Denn da | habn's, sagt er, viel Ver- | stand, sagt er, ich bin | dort, sagt er, schon be- | kannt.
1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1
2. Ganz be- | sonders, sagt er, noch vor | allem, sagt er, such durchs | Sprechen, sagt er, zu ge- | fallen, sagt er,
2 2
Recht ber- | linisch, sagt er, immer | sprich, sagt er, und statt | mir, sagt er, sagst du | mich.

VI.

2 | 1½ ½ 2 2 | 2 2 2
's | war einmal ein | kleiner Mann;
1 1 1 1 2 | 2 2 2
Eine grosse Frau | wollt' er han.

Die Teilung des ersten Viertels also 1 1 2 2 zeigt I, 2. „Seele mein komm," I, 3. Himmelreich ein- gehn.", II, 2. „gehn mir nur drei," „dass i grad zwölf," III, 1. „such i mein herzt.," III, 2. „einen Abschieds- brief," IV, 1. Vögelen im."

In „Seele," „Himmelreich" und „Vögelen" erscheint hier in der zweiten Silbe tonloses „e" in Verbindung mit Konsonanten, die eine schnelle Aussprache durchaus begünstigen; in „gehn mir," „dass i," „such i" schliesst sich ein Pronomen enklitisch an die vorhergehende Tonsilbe an, was hauptsächlich dann geschieht, wenn diese eine Verbalform ist, so auch in: „Do siehn' i mein herzt. Schatz," „jetzt b'hüt di Gott, herzt. Schatz," „i b'siehn die nimmermehr;" in „einen Abschiedsbrief" lehnt sich „einen" proklitisch an sein Substantivum, so dass hier entschieden a á a eintritt; da im vorherigen Takte á a á, so erhalten wir hier dasselbe Verhältnis wie bei „Heil dir im Siegerkranz," á a a á a á a á a á: Do schréib i meim herztáusige Schátz einen Ábschiedsbríef. Für „such i, sieh'n i" u. s. w. ergiebt übrigens eine genauere Notierung 1½ ½.

Die Teilung des zweiten Viertels also 2 1 1 2 finden wir in II, 2.: „Schön bin i nit, reich bin i wohl, Geld hab i a ganz" u. s. w., III „herztausige Schatz," IV, „pfeifet de Wald" und
2 1 1 2
„Schätzele sein," so auch in dem „Schwäbischen Bettlerlied:" „Schenkt mir amal bairisch ein!" Es werden dabei zwei leichte Silben von zwei schwereren umfasst, so dass die Form der erwähnten á a à oder á a á entspricht. Teilung des zweiten und dritten Viertels tritt auf in I, 1 „steht eine arme," I, 4 „himmlische Para- deis," dann sehr oft in V: „In Ber- lin, sagt er, musst du" u. s. w. In dem ersten Beispiele ist nach „steht" eine schwache Cäsur, die folgenden Silben lehnen sich an die nächste Taktsilbe an; in dem zweiten Beispiele folgen auf die Taktsilbe vier schwache Silben, die sich je zwei an die vorhergehende und folgende Tonsilbe anschliessen; in V folgt auf die scharf hervorgehobene Tonsilbe stets das schwach betonte Zwischensätzchen „sagt er" und darauf zwei

proklitisch, sich an die folgende Tonsilbe lehnende Silben; die Form entspricht in allen diesen Fällen a a a.

In VI tritt auch die seltene Teilung der ersten Viertel bei ungeteiltem letzten auf, 1 1 1 1 2, „eine grosse Frau," sie entspricht hier durchaus der Form a a á, indem der Ton entschieden auf „Frau" hindrängt.

Teilung des ersten und letzten Viertels hat I, 2. „Arme Seele mein, arme Seele mein," ferner I, 4. „In das Himmelreich, in das Himmelreich, in das himmlische Paradeis."

Hier ist die Cäsur nach dem ungeteilten Viertel entschieden ausgeprägt, wir können die Form deshalb als Abänderung von 1 1 2 2 1 1, dem Ionicus auffassen, wie er in dem Liede Goethes vorherrscht; ebenso in: „Denk i alleweil, denk i alleweil, mei Schätzle wär mein," ferner in: „'S ist mir Alles eins," in welchem Liede sie ausschliesslich mit demselben abwechselt.

's ist mir	Alles eins, 's ist mir	Alles eins,
Ob ich	Geld hab' oder	keins.
Wer ein	Geld hat, kann ein	Weibchen ha'n
Und wer	keins hat, kann von	Glücke sa'n.
's ist mir	Alles eins, 's ist mir	Alles eins,
Ob ich	Geld hab' oder	keins.

Dabei ist der Wechsel, wie das Beispiel zeigt, wohl abgemessen, und so entsteht eine Strophe mit vortrefflicher rhythmischer Bewegung. Bei den sämtlichen Beispielen muss auch die mit der Form verbundene Wiederholung auffallen. Ohne solche Wiederholung finden wir sie in:

„Hoch vom	Dachstein an, wo der	Aar noch haust,
Bis zum	Wendenland, zum Bett der	Sav,"

aber auch hier markiert das Viertel die Cäsur, ebenso in:

„Schau'st so	freundlich aus, Grete-	lein,
Nimm den	Blumenstrauss, er sei	dein,"

wo die Cäsur auch durch den Reim bezeichnet ist.

Ein Beispiel für wiederholte Teilung aller Viertel giebt V, 2., dabei ist aber stets die eigentliche Taktsilbe auf das bestimmteste durch den Hauptton hervorgehoben, so dass der Rhythmus sich keineswegs in lauter $^2/_8$ Takte auflöst. Dasselbe ist der Fall in einem scherzhaften Reim, welcher einer Meyerbeer'schen Melodie untergelegt ist, in dem die Form 1 1 1 1 1 1 mit der ohne jede Teilung regelmässig in sehr wirkungsvoller komischer Weise wechselt:

In einem	Omnibus sass ein Me-	chanikus, der hatte	Lackstiefeln an,
Und auch ein	and'rer Mann, der hatte	Stiefeln an, da hatt' er	Thran dran ge- than.

Mit dem Ionicus wechselt 1 1 1 1 1 1 in dem Liede: „Morgenrot, Morgenrot," wobei auf die beiden ersten Viertel von 2 2 1 1 zum teil nur eine Silbe kommt, auch 3 1 1 1 eintritt, so dass der Ionicus nicht so scharf ausgeprägt erscheint.

1 1	22 1 1	22
Morgen-	rot, Morgen-	rot,
1 1	3 1 1 1	22
Leuchtest	mir zum frühen	Tod. (2)
	1 1 1 1 1 1	2 2
	Bald wird die Trompete	blasen, (2)
	Dann muss ich mein Leben	lassen,
1 1	3 1 1 1	22
Ich und	mancher Kame-	rad.

Wo die Teilung die sämtlichen Viertel ergreift und ungeteilte Viertel innerhalb des Verses oder Halbverses (also vom Schlusse abgesehen) nur noch selten oder gar nicht mehr begegnen, da wird die Taktart als dreiteilige nur dann aufgefasst werden können, wenn die eigentliche Taktsilbe kräftig hervortritt, wenn also die Form á a a vorherrscht; ist durch sie für unser rhythmisches Gefühl die Taktart genügend bestimmt und für dasselbe lebendig geworden, so werden auch Tonverschiebungen eintreten können ohne verwirrend zu wirken.

Ein solches Hervortreten der Taktsilbe findet z. B. in dem angeführten Steyrer Nationalliede im Eingange entschieden statt:

„Hoch vom Dáchstein an, wo der Aár noch haust,
Bis zum Wéndenland am Bett der Sáv,
Wo die Sénnerin frohe Lieder singt;“

in der folgenden Zeile stört die eintretende Form a a á nun nicht mehr.

„Und der Jäger kühn sein Jágdrohr schwingt;“

im Gegenteil, diese Tonverschiebung wirkt, die Einförmigkeit unterbrechend, nur wohlthuend.

In dem Liede: „Wenn der Schnee von der Alma wegageht,“ welches offenbar nach der Melodie, welche in Erks Liederschatz verzeichnet ist, gedichtet worden, (das Lied ist nach Erks Angabe entnommen aus: Steyersche Alpengesänge von Carl Fischer, um 1829 entstanden, die Melodie ursprünglich Steyrer Jodler vom Musikmeister Hisel in Gratz, entstanden um 1820. S. Erk's „Liederschatz,“ Edition Peters) weist die einigemal eintretende Form 2 1 1 1 1 noch auf die Taktart hin; im Allgemeinen aber herrscht 1 1 1 1 1 1, aber die Taktart ist namentlich im Anfang der Strophen durch die stark betonte Taktsilbe genügend bezeichnet:

1.	„Wenn der	Schnée von der Alma	wégageht,
	Und im	Frühling alles wieder	grün dasteht.“
2.	„'s ist a	Freúd wenn ma sieht so	d'Súnn aufgehn.“
3.	„Kuh und	Kálb'n sieht ma lusti	úmma springa.“

Daneben tritt dann á a á ein aber mit noch stärker betonter folgender Taktsilbe:

„Wenn ma höret alle Vögel sínge schön;“

auch hier tritt die Taktart genügend hervor. Dann stört nicht mehr, wenn auch a á a vorkommt:

„Wenn ma	hört die Kúhla laute	und die Kalb'n,
Nacha	gehn ma aúfi auf die	Alm.“

Dem Liede gegenüber steht bei Erk mit eigener Melodie das Gedicht von Georg Keil: „Frühlingsliebe“ vom Jahre 1834:

Wenn der Frühling kommt und von den Bérgen schaut
Wenn der Schnée im Thal und auf den Hügeln taut,
Wenn die Bächlein quellen und die Knóspen schwellen,
Wird die Séhnsucht mir im Hérzen láut.

Ich glaube, dass dasselbe nach dem vorhergehenden gedichtet ist, darauf weist nicht nur die Strophenform und der verwandte Inhalt, sondern vor allem der Satzbau desselben, die Wiederholung des „wenn" in den ersten Versen, worauf erst am Schluss der Strophe der Nachsatz folgt. Diese Eigentümlichkeit, die in dem Steyerschen Liede nur in der ersten und abgeschwächt in der zweiten Strophe hervortritt, geht hier durch vier Strophen hindurch. Die Auflösung der Viertel ist dabei innerhalb der Verse vollständig durchgeführt, gleichwohl macht sich der Rhythmus des Vorbildes noch entschieden geltend durch kräftiges Hervortreten der Taktsilbe, auf welche, wenn sie auch nicht die ausschliesslich betonte ist, doch der Ton entschieden fortrückt, so dass ihr stets eine schwächere Hebung vorausgeht, mit Ausnahme des letzten Verses, in dem die Rede über eine oder zwei stärkere Hebungen fort zu dem mit der letzten Taktsilbe eintretenden Schlusse geht, also die Form á a á á, ja auch a á á á eintritt: „wird die Séhnsucht mir im Hérzen láut," und „dann beginnt der Liebe góldne Zéit."

Es liegt in der Natur der Sache, dass der längere $^3/_4$ Takt der vollständigen Auflösung einen grössern Widerstand entgegensetzt als der kürzere $^2/_4$ Takt. Wo aber eine solche vollständige Auflösung innerhalb des Verses erscheint, ohne dass die Taktsilben scharf markiert sind, da haben wir, glaube ich, keinen Zusammenhang mit dem eigentlichen $^3/_4$ Takt mehr anzunehmen, wenn derselbe auch in der musikalischen Notierung vorhanden ist; solche Verse sind dann vielmehr als besondere rhythmische Form zu betrachten, z. B.:

„Ich bin der wohlbekannte Sänger, u. s. w.
Als ich noch im Flügel- kleide u. s. w.

Noch möge darauf hingewiesen werden, wie in dem Liede: „Mei Schatzerl ist hübsch," verschiedene Formen des dreiteiligen Taktes nach bestimmter Regel in schönem, gefälligem Wechsel verbunden sind. Im ersten und zweiten Verse wiegt 2 2 2 vor; nur einmal tritt 4 1 1 ein, im dritten Verse herrscht durchgehends 2 1 1 2, im vierten wiederholt sich: 1 1 2 2 2 2 2, dann schliesst die Wiederholung des ersten Verses die Strophe ab.

Es giebt eine grosse Anzahl volkstümlicher Lieder, in denen die Form 2 2 1 1 auftritt, ohne dass die Grundform 2 2 2 daneben erschiene, oder eine ihrer Modifikationen, durch die mit Bestimmtheit der $^3/_4$ Takt angedeutet würde, die also darin ganz der oben angeführten Vossischen Übersetzung des Horazischen „Miserarum est" gleichen. Solche Lieder lassen sich nun textlich stets auffassen als aus zweisilbigen geraden Takten bestehend. Zuweilen ist diese Auffassung die richtigere; es sind dann die Lieder nicht angemessenen Melodieen unterlegt, z. B. das Lessing'sche: „Gestern, 2 2 Brüder,

1 1 2 2 1 1
könnt ihr's glauben? Gestern bei dem Saft der Trauben, stellt euch mein Entsetzen für," u. s. w. Ebenso: „Mein Schatz ist eine Alpne- rin, gebürtig aus Tirol. Da aber bei dem Rhythmus 2 2 1 1 stets Hebung und Senkung wechselt, so ist es leicht möglich, dass der Dichter, nur diesen Wechsel festhaltend und die Quantität übersehend, geradtaktig gestaltet und zwar nicht blos, wo er nur unbewusst dem angegebenen Rhythmus folgt, sondern auch da, wo er nach gegebener Melodie sein Lied formt. Das Lied Kuglers: „An der Saale hellem Strande," sowie das von Hoffmann von Fallersleben: „Treue Liebe bis zum Grabe," ist sehr wahrscheinlich nach der von Fesca zu dem Liede: „Heute scheid' ich, heute wandr' ich" komponierten Melodie gedichtet. Der Tonsetzer ist der rhythmischen Bewegung der ersten Strophe gefolgt und hat gebildet:

1 1	2 2 1 1	2 2 1 1	1 1 2 2	2
Heute	scheid' ich, heute	wandr' ich, keine	Seele weint um	mich.
	2 2 1 1	2 2 1 1	2 2 1 1	2 2
Sind's nicht	diese, sind's doch	andre, die da	weinen, wenn ich	wandre.
	3 1 1 1	4		
Holder	Schatz, ich denk' an	dich.		

In den folgenden Strophen schlägt nun der Rhythmus zwar immer wieder durch, ist aber durchaus nicht festgehalten, z. B.

Str. 7. Sollt' ich unter freiem Himmel
Schlafen in der Feldschlacht ein.
Soll aus meinem Grabe blühen,
Soll auf meinem Grabe glühen
Blümchen süss: Vergiss nicht mein.

Die beiden Lieder von Kugler und Hoffmann von Fallersleben schliessen sich nun der Melodie ungleich besser an, doch begegnen uns auch hier Abweichungen.

Ist der Schluss des Versteiles vor der Cäsur einsilbig, so wird aus der Form 2 2 1 1 — 3 1 1 1, wie in dem Goethe'schen:

3 1 1 1	2 (2)	
„Ich wollt' ich wär' ein	Schaf,"	

Beide Formen hat Mendelssohn verwandt in der Komposition des Liedes: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut?" und die erste Strophe lässt sich trefflich danach rhythmisieren. Mendelssohn lässt auch einmal die Grundform 2 2 2 eintreten und zwar mit ausgezeichneter Wirkung, wo jedoch der Text auf 4 1 1 hinweist.

1 1	3 1 1 1	2
Wer hat	dich, du schöner	Wald
2 2	3 1 1 1	2 2
Aufge-	baut so hoch dort	droben?
1 1	2 2 1 1	2 2
Wohl den	Meister will ich	loben,
	3 1 1 1	4
So lang'	noch mein Stimm' er-	schallt!
Lebe	wohl, du schöner	Wald!

In den folgenden Strophen tritt der Rhythmus der ersten zwar öfter hervor, aber nur um dem rein trochäischen wieder Raum zu geben.

Die Form 3 1 1 1 begegnet uns ausschliesslich in dem Liede: „So leb' denn wohl, du stilles Haus!“ Der Rhythmus spricht sich in der ersten Strophe so scharf und bestimmt aus, dass der Komponist zu dieser Taktform fast genötigt war:

1 1 1	3 1 1 1	3
So leb' denn	wohl, du stilles	Haus!
Ich zieh' be-	trübt zu dir hin-	aus.
So leb' denn	wohl, denn ich muss	fort,
Noch nicht be-	stimmt, an welchen	Ort.

Der Rhythmus beherrscht auch die übrigen Strophen; doch finden sich auch Abweichungen, wie:

1 1 1	3 1 1 1	2
Schlaf' eine	sanfte, gute	Nacht,
1 1 1	3 1 1 1	2
Bis dir ein	heit'rer Morgen	tagt;

doch lässt sich hier durch stärkere Betonung der Adjektiva die Form rechtfertigen. In diesem Liede sind die Verse der Strophe völlig gleich und zerlegen sich in lauter gleiche Halbverse. Anders in dem Volksliede: „Kein schön'rer Tod ist auf der Welt,“ dessen Strophe aus vier Doppelversen zusammengesetzt ist von der Form:

1 1 1 3 1 1 1 3 1 1 1 2 2 2 2 (1).

In der Silcher'schen Komposition tritt hier für 3 1 1 1 oft 2 2 1 1 stellvertretend ein, wie so oft im Volksliede, z. B.:

1 1	2 2 1 1	2 2
„So viel	Stern' am Himmel	stehen,“ für:
1 1	3 1 1 1	2 2
„So viel	Stern' am Himmel	stehen.“

Sodann ist hier und in den verwandten Liedern nicht notiert 1 1 1 3 1 1 1 u. s. w., sondern 1 1 1 3 1 u. s. w. Es schwankt nämlich die Betonung zwischen:

„Kein schön'rer Tód ist auf der Wélt“

und: „Mit Trómmelklang und Pfeíf'ngetön.“

Ausserdem müsste bei der Notierung 1 1 1 3 1 1 1 im zweiten Verse Taktwechsel eintreten:

1 1 1	2 2	2 2
„Als wer vorm	Feind er-	schlagen,“

also $^2/_4$ Takt, statt des $^3/_4$ Taktes. Wir werden hier also auf die Form 1 1 2 2 und ihre Abänderung 1 1 3 1 geführt. Trotzdem liegt die nahe Verwandtschaft des Rhythmus in diesem und den vorigen Liedern auf der Hand.

1	1 1 3 1	1 1 3
Kein	schönrer Tod ist	auf der Welt,
	1 1 2 2	2 2
Als	wer vorm Feind er-	schlagen, (1)
Auf	grüner Haid' im	freien Feld
Darf	nicht hör'n gross Weh-	klagen.
Im	engen Feld nur	Ein'r allein
Muss	an des Todes	Reihen,
Hier	findet er Ge-	sellschaft fein,
Falln	wie die Kräut'r im	Maien.

Der Rhythmus beherrscht das Lied vollständig, in dem uns freilich manche sprachliche Härten begegnen; ebenso ist das bei einem Liede der Fall, welches in Erks „Deutschem Liederhort“ ohne Melodie steht, Nr. 93a.

Treue Liebe.
Ach, schönstes Kind auf dieser Erd',
Thu' mir's doch nicht abschlagen!
Wenn ich bei Dir verklaget werd',
Thu' nur kein Zorn nicht haben.

Sonst ist auch bei den eigentlichen Volksliedern bei diesem Rhythmus ebenso wie bei 2 2 1 1 die Übereinstimmung zwischen Text und Melodie durchaus keine vollkommene.

Der Doppelvers findet sich oft bei ihnen auch erweitert, z. B.:

Es war einmal ein' grosse Stadt,
Darin ein reicher Junker war,
Der hatte grosse Güter.

(Erk, Deutscher Liederhort 42 p. 43, 43a, 44.)

Verwandt sind auch die Strophen der Lieder: „O Tannenbaum" und „Gaudeamus igitur."

Wird in 2 2 1 1 das erste Achtel des dritten Viertels mit dem vorhergehenden Viertel zusammengezogen, so erhalten wir 2 3 1, eine Form, die sich vorzüglich dann eignet, wenn im $^3/_4$ Takt die zweite Silbe schwerer ist als die letzte, oder als die erste und letzte, also für die Formen á á a und a á a; z. B.:

2 3 1 2 3 1 2 3 1
„Wenn's Mailüfterl weht, z'geht im Wald drauss der Schnee."

2 3 1
„Bin i net a lust'ger Schweizerbu hab' immer frohen Mut."

Ein Wort wie „Schweizerbu, wohlgemut," der Form á a á entsprechend würde sich ihr gar nicht unterwerfen.

Denken wir uns aber 2 3 1 in der oben angegebenen Weise entstanden, so muss es sich auch zum Ausdrucke des Verseinschnittes eignen, und diesen zu bezeichnen, dient die Form ebenfalls. Das Achtel lehnt sich dann proklitisch an die folgende Silbe an; besonders tritt die Form hervor, wo sie durch Einschiebung eines Pronomen herbeigeführt ist: „Die Vögel, die kennen sein väterlich Haus." „Die Sonne, sie bleibet am Himmel nicht stehn." „Den Fernen, sie wiegt ihn, u. s. w. Durch die Anwendung der Form entsteht ein sofort kennbarer, höchst charakteristischer, wiegender Rhythmus, der die hergehörigen Lieder von den anderen dreivierteltaktigen bestimmt unterscheidet. Die Strophen, in denen er vorkommt, sind gewöhnlich aus Versen zusammengesetzt von der Form:

2 2 3 1 2 3 1 2 2 2 4
„Ti- roler sind lustig, so lustig und froh,"

wobei im zweiten Halbverse die Cäsur nicht eintritt. Sehr entschieden macht dieser Rhythmus sich geltend in Goethes Liede: „Die Sehnsucht."

Was zieht mir das Herz so?
Was zieht mich hinaus?
Und windet und schraubt mich
Aus Zimmer und Haus?
Wie dort sich die Wolken
Um Felsen verziehn!
Da möcht' ich hinüber,
Da möcht' ich wohl hin.

Man singe nur die Strophe nach der Melodie: „Der Mai ist gekommen," und man wird gleich empfinden, wie dieselbe für das Lied wie geschaffen ist. Auch in den folgenden Strophen herrscht derselbe Rhythmus, wenn sich auch einige Abweichungen finden wie:

„Und Berg und Gemäuer umfittigen wir."

Dasselbe gilt von Goethes Liede: „Was sitzt mir das Liebchen," und von dem Liede: „Es rauschet das Wasser" aus dem Singspiele „Jery und Bätely.

Das Lied Hoffmanns von Fallersleben: „Dort hoch auf der Alpe," ist jedenfalls nach der Melodie gedichtet.

2	2 3 1	2 3 1	2 2 2	4
Dort	hoch auf der	Alpe da	ist meine	Welt,
Da	wo mir's auf	Erden am	besten ge-	fällt;
Da	duften die	Kräuter, da	murmelt der	Quell,
Da	klingen die	Gläser so	lustig und	hell.

Hier lässt sich auch „Dort 2 3 1 hoch auf der Alpe," noch verteidigen; die Cäsur fällt zwar, wenn man eine solche annehmen will, nach „hoch," aber dann erhält „auf" eine stärkere Betonung. Abweichungen in der zweiten Strophe sind:

Und atme der Bergesluft stärkenden Hauch.
Da weiss ich von keinem Gelärm und Geschrei.

Kerners Lied: „Wohlauf noch getrunken," hat man einer Volksmelodie unterlegt, in der die Form 2 3 1 im ersten Teile der Strophe nur am Schlusse des Halbverses, im zweiten Teile auch innerhalb desselben auftritt. Der Rhythmus schlägt in dem Liede, wenn er es auch nicht ausschliesslich beherrscht, doch so oft entschieden durch, dass die Verbindung mit dieser Melodie als eine durchaus berechtigte erscheint.

2	2 2 2	2 3 1	2 2 2	4
Wohl-	auf noch ge-	trunken den	funkelnden	Wein!
A-	de nun, ihr	Lieben, ge-	schieden muss	sein.
	2 3 1	2 3 1	2 2 2	4
A-	de nun, ihr	Berge, du	väterlich	Haus!
Es	treibt in die	Ferne mich	mächtig hin-	aus.

Dasselbe gilt von dem Liede: „Tiroler sind lustig," aus einer Operette, die Haibel componiert hat. In dem Liede „Das Mailüfterl" dient die Form mehr zum Ausdruck stärkerer Betonung der zweiten Silbe des Taktes als der Cäsur.

2	2 3 1	2 3 1	2 3 1	4
Wenns	Mailüfterl	weht, z'geht im	Wald drauss der	Schnee,
3	2 3 1	2 2 2	2 2 2	2
Da	heb'n die blau'n	Veigerln die	Köpferl in	d' Höh' (2)
2	2 3 1	3 1 2	2 3 1	4
Und	d' Vögerln die	g'schlafen hab'n	durch d' Winters-	zeit (1)
1	2 3 1	2 3 1	2 2 2	3
Die	wer'n wieder	munter und	singen vor	Freud.

Einmal zeigt sich starke Incongruenz zwischen Text und Melodie:

2 2 3 1
„Da heb'n die blau'n u. s. w.

In dem Liede: „Der Mai ist gekommen“ begegnen uns zwar manche Stellen, die sich der Form 2 3 1 leicht anfügen, so dass das Lied später der schönen, bekannten Melodie untergelegt worden ist; doch fühlt man an vielen Stellen, dass das nicht so ohne Gewaltsamkeit möglich ist; es ist oben schon gezeigt worden, dass sie dem $^2/_4$ Takte ohne Zwang angepasst werden kann.

Die beschriebenen Formen des $^2/_4$, $^4/_4$ und $^3/_4$ Taktes entsprechen den Versfüssen der Alten, wenn sie sich auch im einzelnen nicht mit ihnen decken. Wir haben den Ausdruck Versfuss im vorigen durch Takt ersetzt; völlig gleichbedeutend sind indes die beiden Bezeichnungen nicht. In den Versfüssen der Alten erscheint als das Ursprüngliche nicht die Grundform des Taktes, sondern diese erscheint abgeändert durch die Teilung oder Zusammenziehung der einfachen Teile desselben, so der Trochäus als 2 1 = 1 1 1, der Daktylus = 2 1 1 = 2 2 u. s. w.; mit anderen Worten die Versfüsse der Alten sind rhythmische Motive, und eben dasselbe sind die beschriebenen Taktformen des deutschen Liedes. Wo unter den Versfüssen der Alten die Grundform, d. h. der Takt in seiner einfachsten Form auftritt, da erscheint diese als eine Modifikation des Versfusses, so 2 2, der Spondeus, als Vertreter von 2 1 1, 2 2 2 als Vertreter des Ionikus 2 2 1 1. Man hat nun geglaubt, die Namen der griechischen Versfüsse auf die Formen der deutschen Dichtung übertragen zu müssen und sie festhalten zu dürfen, auch nachdem man erkannt hatte, dass der Takt in dieser nicht durch die Quantität der Silben, sondern durch die Betonung derselben bestimmt wird. Man sagte: an die Stelle der Länge tritt im Deutschen die Hebung und an die Stelle der Kürze die Senkung, und so ist wieder ein völliger Parallelismus vorhanden; der deutsche Vers ist accentuierend, nicht quantitierend, ihn macht nur eine bestimmte Zahl der Hebungen aus. Wäre das der Fall, so könnte von einem eigentlichen Rhythmus bei ihm gar nicht die Rede sein. Denn eben so wenig wie im Raume nur durch eine bestimmte Anzahl von Punkten eine Symmetrie hergestellt werden kann, wenn nicht die Abstände derselben durch eine Regel bestimmt sind, eben so wenig ist das in der Zeit möglich durch eine bestimmte Anzahl aufeinanderfolgender Schläge, wenn nicht die Zeiträume, die zwischen ihnen liegen, nach einer festen Regel geordnet sind. Es muss zwischen den einzelnen Hebungen oder Taktschlägen des Verses gleiche, oder nahezu gleiche Zeit liegen; in sofern ist auch der deutsche Vers ein quantitierender. Wie aber verhält es sich mit den Silben, durch welche der Zeitraum zwischen den Taktschlägen, der Takt ausgefüllt wird? Westphal und H. Schmidt wollen, dass der zweisilbige Takt im Deutschen = 2 2, der dreisilbige = 2 2 2 sei, und Schmidt scandiert demnach:

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
„Seht wie die Tage sich sonnig ver- klären;“

Palleske widerspricht dem und will scandiert wissen:

2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1
„Seht wie die Tage sich sonnig ver- klären.“

Wer hat Recht? Ich glaube, Keiner und Beide. Ich würde diesen Vers von Salis nimmer im $^2/_4$ Takte, sondern im dreiteiligen Takte scandieren, freilich würde die entschiedene Hervorhebung der Tonsilbe, also die Form á a a hier wohl von selber zu 3 1 2 führen und das hat Palleske vielleicht zu seiner Auffassung veranlasst. Ebensowenig aber würde es mir möglich sein: „Lieber durch Leiden möcht' ich mich schlagen," in den dreiteiligen Takt zu setzen, oder gar: „Am gewaltigen Meer bei der Mitternacht." Erscheint für diese letzten Beispiele der $^3/_4$ Takt zu weich, so dürfte der $^2/_4$ Takt für das erste Beispiel zu hart sein, grade bei der Form 2 1 1 macht sich der Gegenschlag auf dem dritten Achtel des Taktes fühlbar. Doch mag darin Recht haben, wer will, um die Scansion handelt es sich meist beim deutschen Verse gar nicht, sondern um den Redevortrag, die Recitation oder Deklamation, und da müssen wir meines Erachtens sagen, die Quantität der Silben ist gar nicht genau zu bestimmen, wir gleichen innerhalb der Takte in der manigfaltigsten aber gar nicht messbaren Weise aus, die Silben innerhalb des Taktes sind incommensurabel, sie sind es gerade beim schönen, durchgeistigten Vortrage. Und für diesen schafft der Dichter zumeist; er denkt sich sein Lied in den meisten Fällen gar nicht als ein gesungenes, sondern als ein vorgetragenes und vor allem er empfindet es als solches, die neuere Dichtung ist der Hauptsache nach eine rein recitierende, oder genauer, deklamierende geworden, und darin liegt der durchschlagende Unterschied zwischen ihr und der griechisch-römischen nicht nur, sondern auch zwischen ihr und der des deutschen Altertums, und ebenso wie dieser, steht sie den von uns behandelten Volksliedern gegenüber. Eine ausschliesslich auf den deklamierenden Vortrag gerichtete Dichtung verträgt gar keinen ausgebildeten Rhythmus, sie verträgt darum auch keine Festleguug der Versaccente und der Verseinschnitte. Denn so wie die Accente festgelegt werden, bilden sich rhythmische Vèrhältnisse, die über den zweisilbigen oder dreisilbigen Takt hinausgreifen, indem sie mehrere derselben zu einer höheren rhythmischen Einheit zusammenfassen, die festgehalten der recitierenden Poesie ihre freie Bewegung raubt. Ich erinnere an früher angeführte Beispiele, oder an:

„Seht ihr drei Rósse vòr dem Wágen und diesen einen júngen Pòstillon?"

oder an:

„Weil érstens aùch ein Ménsch du wárst, wie wír vordèm,
Und Gélder aùch wohl schúldig wàrst, wie wír vordèm,
Und gérn sie aùch nicht wiedergàbst, wie wír vordèm."

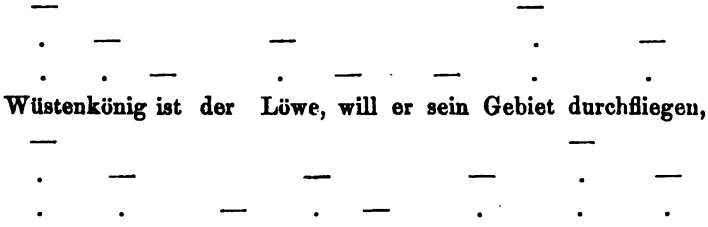
Die Festlegung des Verseinschnittes aber würde durch Herbeiführung von Dehnungen, also von ganz bestimmten Quantitätsverhältnissen ebenso wirken; die recitierende Poesie aber lockert ihrem Wesen nach den Rhythmus so sehr es irgend möglich ist, ohne ihn gänzlich zu zerstören.

Man hat von der neueren Dichtung gesagt, sie sei darum so viel einförmiger als die alte, weil sie nur einerlei Hebung kenne, während jene über hochtonige und mitteltonige Hebungen verfüge. Das ist nicht richtig; mitteltonige und schwachtonige Hebungen hat auch die neuere Poesie, ihre Eigentümlichkeit ist nur, dass sie zwei Hebungen nicht zusammentreten lässt, sondern stets eine Senkung zwischen sie einschiebt. Reicher ist der Rhythmus der älteren Poesie allerdings, aber wegen der mannigfaltigeren Quantitätsverhältnisse, wie sie auch in den vorhin beschriebenen geradtaktigen Liedern auftreten. Aber gerade dieser reichere Rhythmus musste, um aufgefasst zu werden, eine Vortragsweise nötig machen, die der Scansion sich nähernd, immer noch etwas sangartiges an sich hat und nicht den reichen Tonwechsel gestattet, den die Deklamation unserer Gedichte geradezu

fordert; denn nicht nur zweierlei Hebungen finden wir in diesen, sondern eine mannigfache Abstufung derselben; dadurch aber wird die Eigentümlichkeit des neueren Verses eben so sehr bestimmt als durch die Zahl und Art der Versfüsse. Man betrachte daraufhin einmal die Verse:

Wüstenkönig ist der Löwe, will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.

Hier treten uns in jedem Halbverse wenigstens drei durch die Tonstärke verschiedene Hebungen entgegen; wollen wir das Auf- und Absteigen des Tones graphisch darstellen, so erhalten wir:



Durch die Verteilung der Tonstärke ruft Freiligrath jenen Wellenschlag hervor, der vielen seiner Verse das eigentümlich Fortreissende verleiht. Man vergleiche damit nun Platens:

„Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder."

Wie viel gleichförmiger ist hier der Fluss der Rede, bedingt durch die Verteilung der Accente, die wieder von der Anordnung der Worte abhängt. Man erkennt den Unterschied am deutlichsten, wenn man den Tonfall der Verse Freiligraths auf diesen überträgt und umgekehrt. Man vergleiche etwa auch:

„Mein Schatz ist eine Alpnerin, gebürtig aus Tirol,"

und: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, ein Fischer sass daran;"

wie gänzlich verschieden ist der Eindruck der metrisch übereinstimmenden Verse infolge des verschiedenen Tonfalles. So gleiten auf dem Verse die Satzaccente hin und her, bald hier, bald da sich festsetzend, umspielt von Nebenaccenten (wie dieses Palleske in seiner „Kunst des Vortrages" so schön beschreibt und an Beispielen erläutert), dazu treten mehr oder weniger scharf einschneidende Cäsuren bald an dieser, bald an jener Stelle und durch beides ein tempo rubato, das dem Vortragenden gestattet die Rede langsam hinschleichen, sie gemessen einherschreiten zu lassen, ihr tändelnden Gang zu verleihen oder sie zu jäher Eile zu beflügeln, doch so, dass das rhythmische Schema, immer wieder hervortretend, nicht gänzlich zerstört und dadurch unfassbar wird. So klingen denn oft auch die beschriebenen volkstümlichen Rhythmen durch, bald nur flüchtig auftauchend, bald sich längere Zeit behauptend, um wieder zu verschwinden und anderen Raum zu geben. Kommen dazu die Mittel, die auch hier der Rhythmus noch bietet, Wechsel zwei- und dreisilbigen Taktes, des steigenden und fallenden Rhythmus, längerer und kürzerer Reihen, so entsteht eine Form von unerschöpflichem Reichtum, die der strengen Regel spottend und durch sie nicht eingeengt, der höchsten künstlerischen Vollendung fähig ist und dem Dichter gestattet Wechsel und Spiel, Übergang und Umschlag der Empfindungen mit einer Wahrheit und Schärfe zum Ausdruck zu bringen, die selbst dem Tonsetzer, der an das längere Festhalten melodischer Motive gebunden ist, versagt bleibt, eine Form, mit der an Freiheit, Schönheit, Geistigkeit auf ihrem Gebiete sich keine messen kann. Unvergleichlich ist Schiller in der Behandlung dieses deklamatorischen Elementes der Poesie, so z. B. im „Handschuh," im „Taucher."

Man vergleiche etwa die sechste Strophe der letzteren Ballade mit der ersten; wie verschiedene Gebilde hat hier innerhalb desselben Strophenschemas der Wechsel der rhythmischen Formen in Verbindung mit dem Tonfall hervorgebracht. Oder man vergleiche einzelne Verse, die drei Verse z. B.:

Hochherziger Jüngling, fahre wohl!
Und schon hat ihn der Wirbel hinwéggespült.
Er lébt, er ist dá, es behielt ihn nicht.

Diese Verse nehmen dieselbe Stelle in der Strophe ein. Wie ergreifend kommt der hoffnungslos wehmütige Nachruf zum Ausdruck in dem vom übertonigen Auftakt zum „fahre“ absinkenden Tonfall, der dann in dem „wohl“ das abschliessende Gegengewicht erhält. In dem zweiten Verse dagegen eilt die Rede über die fünf ersten Silben, unter denen kaum eine Hebung hervortritt, fort, um über „Wirbel“ jäh zum „hinwég“ emporzusteigen, dem Inhalte trefflich angemessen, und im dritten endlich wiederholt sich dreimal ausbrechender Jubelruf in der Verbindung proklitischer Silben mit den folgenden kräftigen Hebungen, hinter denen zweimal Verseinschnitt. Vor allem aber zeigt sich Schillers Meisterschaft in dieser Hinsicht in der „Glocke.“ Westphal widmet dem Gedichte eine eingehendere Analyse und nennt es auf Grund derselben ein rhythmisches Meisterwerk, das in der deutschen Poesie absolut nicht seines Gleichen habe und höchstens mit der Metropöie der alten griechischen Dichter verglichen werden könne. Er fügt hinzu: „Und wer die griechischen Formen nicht einseitig für etwas Höheres hält als unsere national-deutschen Masse, dem dürfte es schwer fallen auch bei Pindar und Aeschylus, den anerkannt grössten rhythmischen Künstlern der Griechen, ein völlig adäquates Analogon zu der Schiller'schen Dichtung aufzufinden.“

Er hat dabei ausschliesslich den rhythmischen Auf- und Ausbau des Gedichtes im Auge: es muss auf die Behandlung des Tonfalles, die in demselben herrschende Sprachmelodie als ergänzendes Moment hingewiesen werden. Man möge etwa die Stelle beachten:

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz,
Wenn die hellen Kirchenglocken
Laden zu des Festes Glanz.

Ein sich wiederholender, sinkender, über zwei, drei und vier Hebungen abgleitender Tonfall erzeugt in Verbindung mit den lautlichen Elementen eine Melodie von bestrickendem Wohllaut. Und nun vergleiche man damit die rhythmisch ganz entsprechenden Verse des Gedichtes:

Festgemauert in der Erden
Steht die Form, aus Lehm gebrannt,
Heute muss die Glocke werden,
Frisch, Gesellen, seid zur Hand!

Welch gemessener, fester Gang! Über dem festen Untergrunde mitteltoniger Hebungen, wie „steht gebrannt, muss, seid,“ erheben sich in verhältnissmässig grosser Zahl die starktonigen „fest, Erden, Form, Lehm, heute, Glocke, werden, frisch Gesellen, Hand,“ um den Versen diesen Charakter zu geben. Damit vergleiche man dann wieder die ebenfalls vierfüssigen Trochäen:

Und als wollte sie im Wehen
Mit sich fort der Erde Wucht
Reissen in gewalt'ger Flucht,
Wächst sie in des Himmels Höhen
Riesengross.

Wie stürmt hier in folge der Stellung der Worte die Rede, nicht aufgehalten, sondern eher angestachelt durch die zusammenstossenden Hebungen, unaufhaltsam fort mit sich stets steigernder Macht, bis endlich überwältigend vor uns tritt das „riesengross.“ Ferner möge man sich die Stelle zu Gehör bringen:

Aùs der Wólke quìllt der Ségen,
Strömt der Régen,
Aùs der Wólke òhne Wáhl
Zùckt der Stráhl. u. s. w.

Hier wechseln stets eine schwächere und eine stärkere Hebung mit einander und zwar in steigendem Verhältnisse, und dieser Wechsel setzt sich noch weiter fort; diese Form gibt der Rede etwas Stossendes, Zuckendes; später tritt dann Umsetzung ein:

„Fláckernd steìgt die Feúersäùle,“ oder:
„Spritzen Quéllen Wásserwògen,“ oder

es erscheint „Álles rénnet, réttet, flüchtet,“ und durch die Verbindung dieser Tonformen mit der Bewegungsform, dem Rhythmus gewinnt der Dichter den überraschend packenden Ausdruck erregtester Schilderung. Mit dieser Stelle vergleiche man sodann:

Vòn dem Dóme schwér und báng,
Tönt die Glócke Grábgesáng.

Wie verschieden von der letzten ist die Melodie, die aus diesen Versen hervorklingt; hier treten fast gleich starke und in gleicher Höhe liegende Hebungen je dreimal und zweimal nach einander auf und malen zusammen mit den Lauten der Worte die dumpfen Schläge des Trauergeläutes. Daneben halte man dann:

Und der Rinder
Breitgestirnte glatte Scharen
Kommen brüllend,
Die gewohnten Ställe füllend.

Hier steigt der Ton auf kräftigen Taktsilben sich hebend und senkend allmählich empor zum „brüllend,“ um von da ebenso zum Schlusse abzufallen. Dann weiter:

Schwér herein schwánkt der Wágen, kórnbelàden.

Hier sind auch die malenden Worte „schwer“ und „schwankt“ nachdrücklich zu betonen, und so folgen fünf starke Hebungen aufeinander und einmal tritt Hebung an Hebung. Darauf belebt sich die Rede in: „Bunt von Farben auf den Garben liegt der Kranz,“ und in „Und das junge Volk der Schnitter eilt zum Tanz,“ eilt sie über die eng zusammenhängenden Worte fort auf „Schnitter,“ der eigentliche Satzaccent aber schiebt sich ganz ans Ende auf „Tanz.“ Diese Bewegung des Tones beschreibend oder auch graphisch darzustellen ist indes nicht nur umständlich sondern auch unzulänglich; ein gutes Lesen bringt dieselbe viel unmittelbarer und klarer zum Bewusstsein.

Man wird aber, wenn man seine Aufmerksamkeit darauf richtet, kaum eine Stelle in dem Gedichte finden, die in dieser Hinsicht leer oder gleichgültig wäre, und man muss Palleske beistimmen, wenn er sagt, dasselbe erscheine völlig durchkomponiert. Es erklärt sich daraus zum Teil auch eine schon mehrfach hervorgehobene Thatsache, auf welche auch Westphal in seiner deutschen Metrik hinweist. „Überhaupt ist es nun einmal eine Eigentümlichkeit der Schillerschen Gedichte, dass

sie sich gegen musikalische Composition spröde erweisen; es liegt im innersten Wesen Schillerscher Poesie, dass ihre Wirkung durch die Kunst des Musikers nicht gesteigert werden kann."

In einer Poesie, welche die Quantität auch innnerhalb der Takte entschieden geltend macht, ist ein solches Wirksamwerden der Betonungsverhältnisse gar nicht möglich; die vom Gesang völlig losgelöste recitierende Poesie aber muss schliesslich zur eigentlich deklamatorischen werden. Es ist dieses ein notwendiger Vorgang, in dem wir aber durchaus nicht mit H. Schmidt eine Entartung erblicken dürfen, es ist vielmehr Entstehung einer neuen Art, und ihr gegenüber gilt das Wort des Engländers: make the best of it; wie vollkommen aber dieses Beste sein kann, zeigt uns Schillers Beispiel. Die deklamatorische Poesie aber kann das Quantitätsprinzip auf die Dauer gar nicht festhalten; so ist auch die Dichtung der Alten zuletzt aus einer quantitierenden eine accentuierende geworden.

Ganz anders aber verhält es sich mit dem für den Gesang bestimmten Gedichte, mit dem Liede im engeren Sinne. Die Vorteile, welche der deklamatorischen Poesie gerade aus einer Lockerung des Rhythmus erwachsen, fallen beim Gesange fort; den Tonfall zerstört die Melodie, sie ist an das Festhalten ihrer Motive gebunden, und die Musik, welche sich darüber hinaussetzt, büsst, wenigstens im Liede, ihre Wirkung ein. Jene Lockerung des Rhythmus aber duldet die Musik auch nicht, sie muss rhythmisch und quantitativ bestimmt regeln und scharf fixieren; wenn sie sich nun der grossen Mehrzahl der Lieder gegenüber nur auf zweisilbige und dreisilbige Takte beschränkt sieht, so ist sie dadurch über die Massen eingeengt und zu einer Einförmigkeit verurteilt, über die sie stets wieder hinausstreben wird. Sie kann nun zwar dem steten Wechsel im Tempo, wie er der neueren Poesie so wesentlich ist, folgen, indem sie das, was zunächst nur eine Lockerung des Rhythmus ist, quantitativ fixiert und so zu einer Form des Rhythmus macht, aber dann muss das Lied durchkomponiert werden, weil sonst wieder die ärgsten Inkongruenzen entstehen würden; dadurch gewinnt der Rhythmus an Freiheit und Mannigfaltigkeit, aber nicht an Klarheit und Bestimmtheit. Es ist dies ja die moderne Art der musikalischen Behandlung des Liedes, die auf die feinste Individualisierung ausgeht; aber geben wir alle Vorzüge, die für dieselbe in Anspruch genommen werden können, zu, so verlangt doch ein solches Lied einen vollendet künstlerischen Vortrag, wenn es nicht zu einem reinen Zerrbilde werden soll und setzt deshalb eine Schulung voraus, die verhindert, dass es jemals volkstümlich wird und so den reichen Segen des volkstümlichen Liedes spendet. Wie darum der Tonkünstler mannigfaltigere rhythmische Formen wünschen muss, so auch der Dichter, der für jenen schafft.

Goethes Grösse als lyrischer Dichter zeigt sich auch darin, dass sehr viele seiner Lieder Sangesart an sich tragen, wie wir es bei keinem anderen Dichter finden, dass sie schon bei ihrer Entstehung als gesungen empfunden sind. Es giebt für diese ihre Art kaum einen bezeichnenderen Ausdruck als Goethes eigenes Wort:

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen weg zu pfeifen,
So geht's von Ort zu Ort.
Und nach dem Takte reget
Und nach dem Mass beweget
Sich Alles in mir fort.

So drängte es ihn, eine grössere rhythmische Mannigfaltigkeit zu gewinnen, als die herrschende metrische Theorie sie ihm bot. Wenn Westphal meint, dass der viersilbige Takt sich in der Dichtung höheren Stiles nicht nachweisen lasse, so ist das überhaupt, und auch was Goethe anlangt, nicht richtig.

Der viersilbige Takt kommt bei ihm auch in Gedichten von durchaus geläuterter Form vor, entzieht sich aber leicht der Beobachtung, weil er gewöhnlich die Verbindung der zweitaktigen Kurzzeilen bildet, z. B.:

Gleich und Gleich.

Ein Blúmenglöckchen
Vom Bóden hervór
War früh gesprósset
In líeblichem Flór;
Da kám ein Bíenchen
Und náschte feín: —
Die müssen wohl beíde
Für einánder sein.

Rastlose Liebe.

Dem Schnée, dem Régen,
Dem Wínd entgégen,
Im Dámpf der Klüfte,
Durch Nébeldüfte
Immer zú! Immer zú!
Ohne Rást und Rúh!

Ferner begegnet der viersilbige Takt in dem „Elfenliedchen," das wir früher nicht erwähnt haben, weil die Taktart nicht mit voller Sicherheit zu bestimmen ist; jedenfalls ist der dreiteilige Takt der angemessenere.

2	4 2		4	1	1	2	2	2	2 2
Um	Mitter-		nacht,	wann	die	Menschen	erst		schlafen,
2	3 1 1 1		4						
Dann	scheinet uns der		Mond,						
Dann	leuchtet uns der		Stern,						
2	2 2 2		2 2						
Wir	wandeln und		singen						
			4						
Und	tanzen erst		gern.						
Um	Mitter-		nacht,	wenn	die	Menschen	erst		schlafen,
			2 2						
Auf	Wiesen an den		Erlen						
			4						
Wir	suchen unsern		Raum.						
Wir	wandeln und		singen						
	3 1 1 1								
Und	tanzen einen		Traum.						

Man erkennt unmittelbar aus dem Zusammenhange, dass die zweite und dritte Zeile der beiden Strophen und die fünfte der zweiten nicht trochäisch zu lesen sind; ein sicherer Beweis dafür aber ist, dass statt „und tanzen erst gern“ in der ersten Strophe, in der zweiten eintritt „und tanzen einen Traum.“

Noch ein anderes Lied Goethes scheint sich nur durch die Beziehung auf einen gesanglichen Rhythmus, der dem Dichter vorschwebte, metrisch erklären zu lassen: „So ist der Held, der mir gefällt.“

Flieh, Täubchen, flieh, er ist nicht hie!
Der dich an dem schönsten Frühlingsmorgen
Fand im Wäldchen, wo du dich verborgen:
Flieh, Täubchen flieh, er ist nicht hie!
Böser Laurer Füsse rasten nie.

Horch! Flötenklang, Liebesgesang
Wallt auf Lüftchen her zu Liebchens Ohre,
Findt im zarten Herzen offne Thore.
Horch! Flötenklang, Liebesgesang!
Horch, es wird der süssen Liebe zu bang.

Hier schliesst sich an eine iambische Tetrapodie mit einsilbigem Ausgang eine trochäische Pentapodie, so dass Hebung an Hebung tritt; in dieser Weise wirkt die Umsetzung des Rhythmus durchaus störend. Das Ueberschreiten der Rede aus dem zweiten in den dritten Vers zeigt, dass zwischen ihnen keine Pause anzunehmen ist und demgemäss schliesst sich auch der vierte Vers unmittelbar an den dritten an, und nun wirkt der noch dazu übertonige Auftakt im vierten Verse wieder ebenso unangenehm. Dabei erweckt der Verseinschnitt im ersten und vierten Verse, der in allen Strophen wiederkehrt, in uns das Gefühl eines ganz bestimmten Taktverhältnisses, das dann durch die folgende cäsurlose Pentapodie wieder völlig zerstört wird. Dazu kommt in der zweiten Strophe das Eintreten doppelter Senkung, die sonst im Gedichte nicht auftretend, sich wunderlich ausnimmt; noch mehr aber ist das der Fall bei dem Fehlen der Senkung nach der zweiten Hebung im ersten und vierten Verse dieser Strophe, da sie in diesen so scharf charakterisierten Versen in den übrigen Strophen stets vorhanden. Kurz, wir erhielten hier eine Strophe, der sich alles andere nachrühmen liesse als Eurhythmie, und dazu wieder passt weder der Inhalt noch der Ausdruck des Gedichtes. Aber sollte nicht das Ausfallen der Senkung an besagter Stelle darauf hinweisen, dass sie an derselben überhaupt nicht anzunehmen ist, und dass dem entsprechend auch der erste Versteil und somit das ganze Gedicht fallenden Rhythmus hat?

Also:

2 1 1 4 2 1 1 4
„Flieh, Täubchen flieh, er ist nicht hie!“
„Horch! Flötenklang, Liebesge-sang.

Da nun hier so bestimmt ein doppelter $^4/_4$ Takt hervortritt, sollte er nicht auch für die scheinbare Pentapodie anzunehmen sein, indem wir 1 1 1 1 für 2 2 eintreten lassen und die beiden Strophen so rhythmisieren:

2 1 1 4
Flieh, Täubchen flieh,
1 1 1 1 2 2
Der dich an dem schönsten
2 2 2 2
Fand im Wäldchen,
2 1 1 4
Flieh, Täubchen flieh,
1 1 1 1 2 2
Böser Laurer Füsse

2 1 1 4
Horch! Flötenklang,
2 2 2 2
Wallt auf Lüftchen
1 1 1 1 2 2
Find't in zartem Herzen
2 1 1 4
Horch! Flötenklang,
1 1 1 1 2 2
Horch! es wird der süssen

2 1 1 4
er ist nicht hie!
2 2 2 2
Frühlingsmorgen
1 1 1 1 2 2
wo du dich verborgen.
2 1 1 2
er ist nicht hie!
2 2 4
rasten nie.

2 1 1 4
Liebesgesang
1 1 1 1 2 2
her zu Liebchens Ohre,
2 2 2 2
off'ne Thore.
2 1 1 4
Liebesgesang!
2 1 1 4
Liebe zu bang.

Es wechselten alsdann die Formen 2 1 1 4, 2 2 4, 2 2 2 2 und 1 1 1 1 2 2 mit einander; die scheinbare trochäische Pentapodie gestaltet sich dann entweder 1 1 1 1 2 2 2 2 2 2 oder 2 2 2 2 1 1 1 1 2 2. Da sich auch die übrigen Strophen dieser Auffassung durchaus fügen, dürfte sie die richtige sein.

Dass die herrschende metrische Schablone, wo es sich um das sangbare Lied handelt, Goethe kein Genüge that, dafür besitzen wir übrigens ein merkwürdiges Zeugnis von ihm selber, welches F. v. Hiller in einem sehr interessanten und lesenswerten Aufsatze mitteilt: „Goethes musikalisches Leben“ (Westermanns Monatsh. 1882). Goethe verhandelte brieflich mit Kaiser über die Komposition seines Singspieles: „Scherz, List und Rache.“ Der Tonsetzer scheint Ausstellungen an dem Texte gemacht zu haben und Goethe erwiedert:

„Ihre Erinnerungen wegen des Rhythmus kommen zur rechten Zeit. Ich kenne die Gesetze wohl und Sie werden sie meist bei gefälligen Arien, bei Duetts, wo die Personen übereinstimmen und wenig von einander in Gesinnungen und Handlungen abweichen, beobachtet finden. Ich weiss auch, dass die Italiener niemals vom eingeleiteten fliessenden Rhythmus abweichen und dass vielleicht ebendarum ihre Melodieen so schöne Bewegung haben. Allein ich bin als Dichter der ewigen Iamben, Trochäen und Daktylen mit ihren wenigen Massen und Verschränkungen so müde geworden, dass ich mit Willen und Vorsatz davon abgewichen bin. Vorzüglich hat mich Glucks Komposition dazu verleitet. Wenn ich unter seine Melodieen anstatt eines französischen Textes einen deutschen unterlegte, so musste ich den Rhythmus brechen, den der Franzose glaubte sehr fliessend gemacht zu haben, Gluck aber hatte wegen der Zweifelhaftigkeit der französischen Quantität wörtlich Längen und Kürzen nach Belieben verlegt und vorsätzlich ein anderes Silbenmass eingeleitet, als das war, dem er nach dem Schlender hätte folgen sollen. Ich fing also an, den fliessenden Gang der Arie, wo Leidenschaft eintrat, zu unterbrechen, oder vielmehr ich dachte ihn zu verstärken, welches auch gewiss geschieht, wo ich nur zu lesen, zu deklamieren brauche.“

„Doch es ist genug, dass Sie es erinnern, dass es Ihnen hinderlich ist, und ich will mich wenigstens in Acht nehmen und ob ich gleich nicht ganz davon lassen kann, so will ich Ihnen in solchen Fällen eine doppelte Lesart zuschicken, und wenn ich es versäumen sollte, auf Ihre Erinnerung jederzeit nachbringen."

Aus der Stelle geht hervor, dass Goethe bei seinen metrischen Neugestaltungen sich durch Formen des musikalischen Rhythmus leiten liess, und damit verfährt er durchaus im Geiste des Volksliedes. Ferner geht daraus, dass er seine Ansicht nicht bestimmter formuliert, hervor, dass er dabei nur seinem Gefühle folgte, ohne sich eine bestimmte Regel, geschweige denn eine Theorie zu bilden. Ebenso wird er auch verfahren sein, wenn er zu den Formen des Volksliedes griff; die geniale Sicherheit und Leichtigkeit aber, mit welcher er dieselben handhabt, ist wahrhaft bewundernswert. Da Goethe keine bestimmtere Angaben macht, so ist es misslich, die Stellen herausfinden zu wollen, welche er im Auge hat; da er sich aber durch den musikalischen Rhythmus leiten lässt, und doch im Stande ist die Formen sich lesend zu Gehör zu bringen, so kann er kaum zu anderen gelangt sein als zu solchen, die so oder ähnlich auch das Volkslied darbietet, eben weil dieselben hervorgegangen sind aus einer Vereinigung, Verschmelzung von Wort und Weise, Sprache und Musik.

Unter den arienartigen Stücken des Singspieles scheint mir besonders den Worten Goethes zu entsprechen: „Gern in stillen Melancholieen," u. s. w. Das Lied beginnt im gemischten Metrum, und wir werden es am besten als dreiteilig betrachten; dann aber werden wir nicht wechseln lassen dürfen:

Doch hör ich auf Schalméien
Den Schäfer nur blásen; u. s. w.

weil dadurch der Rhythmus in einer Weise matt würde, wie es die Bedeutung der Stelle nicht erträgt. Wir werden hier vielmehr viersilbigen Takt annehmen müssen, und es dürfte dann so zu rhythmisieren sein.

4 2	4 2	2 2 2	4 2
Gern in	stillen	Melancho-	lieen
		4 2	4
Wandl' ich	an dem	Wasser-	fall,
Und in	süssen	Melo-	dieen
Locket	mich die	Nachti-	gall.

2	3 1 1 1		2 2
Doch	hör ich auf	Schal-	meien
	2 2 2		
Den	Schäfer nur		blasen,
	3 1 1 1		
Gleich	möcht ich mit	zum	Reihen
	2 2 2		
Und	tanzen und		rasen,
Und	toller und		toller
			4
Wirds	immer mit		mir.

3 1 1 1 4 2
Seh' ich eine Nase,
2 2 2
Möcht ich sie zupfen,
Seh' ich Per- rücken,
Möcht ich sie rupfen,
3 1 1 1
Seh' ich einen Rücken,
Möcht ich ihn patschen,
Seh' ich eine Wange,
Möcht ich sie klatschen.

Im $^2/_4$ Takt gehalten zu sein scheint die arienartige Stelle:

2 1 1 2 2
Soll mich ein Wagen
1 1 1 1 1 1 1 1
Mit zwei schönen Pferden tragen?
2 1 1 4
Gleich ist's ge- than.
1 1 1 1 1 1 1 1
Willst du schöne reiche Kleider?
2 1 1 2 2
Schnell, Meister Schneider,
1 1 1 1 1 1 2
Mess er mir die Kleider an!
2 2 2 2
Haus und Garten?
2 2 4
Hier ist Geld!
2 2 2 2
Spiel und Karten?
2 2 4
Hier ist Geld!
2 2 2 2
Köstlich Speisen?
2 2 2 2
Weite Reisen?
1 1 1 1 1 1 2
Mein ist, mein die ganze Welt.
Herzchen, liebes Herzensherzchen,
Was begehrst du Herzensherzchen?
Fordre nur die ganze Welt.

Wollte übrigens Goethe Formen wie die von uns dargestellten des volkstümlichen Liedes künstlerisch verwerten, so sah er sich einer Aufgabe gegenüber, deren Schwierigkeiten zu überwinden der grosse Dichter, der schöpferische Genius am wenigsten berufen ist; denn das mühsame Suchen und Bilden der Formen ist seine Sache nicht. Jede schöpferische Periode in der Kunst setzt eine andere voraus, in der sich die Formen bis zu einem gewissen Grade entwickelt und befestigt, in der die Technik bis zu einer gewissen Höhe sich ausgebildet haben muss, und damit dieses geschehe, ist wiederum die Entstehung einer festen Terminologie von nöten, denn nur durch sie ist Ausbreitung,

Überlieferung und Erlernbarkeit einer Technik möglich; kein Handwerk, auch das einfachste nicht, vermag sie zu entbehren. So hatte sich bei den Griechen von einfachen volkstümlichen Anfängen aus in jahrhundertelanger Kunstübung eine Technik von wunderbarem Reichtum und eine ausgebildete Namengebung entwickelt. Fassen wir dabei nur die einfachsten Elemente, die als Versfüsse bezeichneten rhythmischen Motive ins Auge, da ist Alles benannt und dadurch bestimmt; die beschriebenen mannigfaltigen Elemente des Volksliedes aber sind, man verzeihe den Ausdruk, namenlose Proletarier, einmal weil die deutsche Verskunst jahrhundertelang unter dem Banne fremden Einflusses gestanden hat, dann aber weil unsere Posie ganz vorwiegend recitierend, ja deklamatorisch geworden. Weil man nun die nicht mehr in ihrem ursprünglichen Sinne, sondern entsprechend den Normen dieser recitierenden Poesie gebrauchten griechischen Kunstausdrücke auch auf das Volkslied glaubte anwenden zu müssen, erkannte man die metrischen Formen desselben nicht, nicht ihre offenbare Abhängigkeit von den Taktformen der Melodie, man übersah deshalb dass diese Volksdichtung eine quantitierende ist, wenn auch in anderem Sinne als die Dichtung der Alten, man verkannte, dass sie die Zeitdauer der Silben auch innerhalb des Taktes nach bestimmten Regeln misst und ordnet.

Damit kommen wir zu der Frage: In welcher Weise passt die Volksdichtung, soweit sie nicht den in unserer Kunstdichtung geltenden metrischen Regeln folgt, die Sprachformen den rhythmischen Formen an?

Wie bei jeder Kunst ist hier zu unterscheiden der gegebene Stoff und die Form, welche ihm die Kunst aufprägt. Sie kann den Stoff nicht in seiner natürlichen Form, seiner natürlichen Ungebundenheit belassen; die Naturform desselben ist zwar auch nicht gesetzlos, aber die Gesetze, von denen sie abhängt, sind nicht diejenigen der Kunst; die Kunstform aber kann dem Stoffe nicht willkürlich aufgezwungen werden, sie muss sich wiederum der Natur desselben anbequemen, so dass beide zu einem organischen Ganzen verwachsen. Wo es sich um die äussere Form der Dichtung handelt, ist die Sprache nach ihrer lautlichen Seite der Stoff, dagegen Rhythmus, Reim, Alliteration u. s. w. sind die zu diesem Stoffe hinzutretenden Kunstformen. Beim Rhythmus aber, mit dem wir es hier allein zu thun haben, kommt in der deutschen Dichtung ein doppeltes Moment in Betracht. Erstlich die Art und Weise, wie die lautlichen Elemente der Sprache, die wir Silben nennen, abgestuft und gegliedert sind durch die Betonung: diese ist im Deutschen, wie wohl in keiner anderen Sprache, bestimmt durch den Sinnwert der Silbe und zwar sowohl innerhalb des Einzelwortes, als auch innerhalb der Wortverbindung, im Satze. Die Taktsilben in der deutschen Dichtung müssen nun betonte Silben sein, in der Regel haben sie einen stärkeren Ton, als die zwischen sie tretenden Silben. Wo in der Volksdichtung durch Teilung der Viertel in den Formen 2 2 und 2 2 2 das Verhältnis von Hebung und Senkung innerhalb des Taktes sich wiederholt, muss die erstere ebenfalls durch eine stärker betonte Silbe ausgedrückt werden; wenn dabei innerhalb eines Taktes eine stärkere Hebung eintritt als die Taktsilbe — und dafür sind Beispiele im Früheren mehrfach vorgekommen — so ist das ebenso wie die erwähnte Tonverschiebung bei ungeteiltem 2 2 2 nicht als Fehler zu betrachten, wenn es ausnahmsweise, und vor allen Dingen, wenn es so eintritt, dass das Taktverhältnis anderweitig genügend bestimmt ist. Das zweite Moment aber ist die grössere oder geringere Schnelligkeit, mit der die einzelnen Silben nacheinander hörbar werden: die natürliche Bewegung der Rede. Ich kann dieser natürlichen Bewegung der Rede folgend, die Taktsilbe zur vollständigen oder zur nur unvollständigen Ausfüllung des Taktes verwenden, z. B.: „das Rád rásselt; des Rádes Rásseln; Rádergе-

rässel;“ ebenso kann ich dieselbe Silbe nach der Taktsilbe zur vollständigen Ausfüllung des zweisilbigen und zur unvollständigen des drei- und viersilbigen Taktes gebrauchen: „Oéffnet schnéll, öffnet die Thür, da öffnet sich behénd ein zweites Thor.“ Die betonten Silben in diesen Beispielen sind die Träger der Begriffe; wir lassen zwischen ihnen eine gewisse Zeit verstreichen, damit sie ins Bewusstsein des Hörers treten, die dabei etwa entstehende Pause zwischen ihnen fällt beim Singen meist durch Dehnung fort. Zwischen diese Silben treten nun solche von formaler Bedeutung, die sich enklitisch und proklitisch an dieselben anlehnen und sie in mannigfacher Weise näher bestimmen; über diese unbetonten Silben pflegt die Rede langsamer hinweg zu gleiten, wenn sie in geringerer, schneller, wenn sie in grösserer Anzahl vorhanden sind. Aber nicht nur diese unbetonten formalen Elemente, sondern auch die nur der näheren Bestimmung dienenden betonten Worte substantivischer, adjektivischer, adverbialer Art fassen wir rascher sprechend mit dem Hauptbegriff eng in eine Einheit zusammen, wenn ihrer mehrere auftreten und auf keinem ein besonderer Nachdruck liegt:

1 1 1 1 1 2
„mit lautem Hörnerklang;
1 1 1 1 1 1 1
ein freies, frohes Leben;
1 1 1 1 2
dieser Siegesmarsch.“
1 1 1 1 1 1 1 2 2
Ich bin der wohlbekannte Sänger,
Der weitgereiste Rattenfänger.

Darum wird der ausgedehntere Satz meist rascher gesprochen als der kürzere;

1 1 1 1 1 2 1
Er ist der Mann gewesen,
1 2 1 1 2
als alles versank.
1 1 1 1 1 1 1 1 2 2
Und so geb' ich meinem Pferd die Sporen
1 1 2 2 2 2 2
Zu dem Thore geht's hinaus
1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 (2)
Ins Vaterland musst ich hinüberschwimmen
2 4 4 4
Das ging nicht an.

Die Leidenschaft macht sich, wenn die Erregung ein bestimmtes Mass nicht überschreitet, in längeren und schneller gesprochenen Sätzen Luft, der einfachen Erzählung genügen kürzere:

2 2 2 2 2 2 2 2
Er hat das Wort kaum ausgesagt
2 2 2 2 2 2 2 2
Sein Weibchen ihm entgegentrat
2 2 2 2 2 2 2
Mit ihrem Kindlein kleine.
2 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2
„Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb!

2 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2
Du hast mir meine Schwester zu den Mördern geführt!
2 2 2 2 2 2 2
Gar bald sollst du mir sterben. (Erk, Liederhort 39, 6.)

So fasst die Rede auch die Teilsätze der Satzverbindung in raschem Fortschreiten in eins zusammen, bis sie zum Hauptaccent des Ganzen gelangt, z. B. in dem niederrheinischen Tanzreime:

1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 2
„Nu sall mi es verlangen, wat de Drickes säht;“

ferner in dem schon erwähnten:

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 2 2
„In einem Omnibus sass ein Mechanikus, der hatte Lackstiefeln an;“

ebenso in:

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2
Und als wollte sie im Wehen mit sich fort der Erde Wucht,
1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1
reissen in gewalt'ger Flucht, wächst sie in des Himmels Höhen
3 1 3
riesengross.

Diese Beispiele zeigen auch, wie eine Verlangsamung der Rede eintritt, wenn der Hauptaccent erreicht ist. Als rhythmisches Motiv ist dieser Wechsel beschleunigter und verzögerter Rede in einem Liede verwertet, das Erk im Liederhort unter Nr. 163 mitteilt.

1 1 1 1 1 1 3 1 4
Gestern Abend in der stillen Ruh
1 1 1 1 1 1/2 1/2 ,3 1 4
Hört ich in dem Wald einer Amsel zu.
1 1 1 1 2 1 1 1 1 2
Als ich nun da sass, meiner gar vergass,
1 1 1 1 1 1 3 1 3 1 2 2 2
Kam mein Schatz und sprach: Jetzt hab ich dich und küsste mich.

Doch nicht blos am Ende der Sätze und Satzverbindungen tritt solche Dehnung ein, sondern auch am Ende der Satzteile, wenn die Satzeinschnitte hervorgehoben werden, und die rhythmische Bedeutung solcher Cäsur ist im Früheren wohl zur Genüge nachgewiesen worden.

Fast sämtliche angeführten Beispiele sind schon rhythmisiert; nötig ist solche Rhythmisierung, oder doch eine Zurückführung auf ein festes Mass, damit jene Bewegung der Rede überhaupt, auf ein einfaches, damit sie leicht zur Vorstellung gelange, denn die natürliche Bewegung der ungebundenen Rede ist incommensurabel, sie klingt aber in diesen rhythmischen Beispielen noch bestimmt und deutlich durch.

Das Wort also in seinem natürlichen Zusammenhang nach der Betonung und nach dem Zeitmasse, die ihm durch diesen zugemessen werden, ist der Stoff, den die Kunstform des Rhythmus sich unterthänig macht. Der Rhythmus unserer Kunstdichtung hat in seinen nur zweisilbigen und dreisilbigen Takten weit geringere Mittel, dem Gange der Rede zu folgen, als die Volksdichtung mit ihren zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechssilbigen Takten, die wieder sehr verschiedenartige Formen annehmen können: 2 2 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 2 2 2 1 1 2 2 2 1 1 2 1 1 2 2 2 1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 1, zu denen dann noch Modifikationen wie 4 2 3 1 1 1 u. s. w. hinzutreten. Es ist deshalb mehrfach auch in der Kunstdichtung versucht worden, eine grössere Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen zu gewinnen, so von Goethe in den angeführten Beispielen und an manchen anderen Stellen, von Jordan, Dahn und Anderen.

Da wir es uns hier versagen müssen, auf diese Versuche näher einzugehen, so möge es genügen, auf Schillers „Handschuh," als auf ein klassisches Beispiel hinzuweisen, in welchem ein-, zwei-, drei- und viersilbige Takte auftreten:

Und schaút sich stúmm
Rings úm.
Den Dánk, Dáme begéhr' ich nicht.
Da öffnet sich behénd
Ein zweites Thor.

Solche Gedichte treten nun der Volksdichtung allerdings insofern näher als ihr Rhythmus eine grössere Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit zeigt; aber ihre Takte sind, abgesehen von den besprochenen Liedern Goethes, keine solchen im musikalischen Sinne des Wortes, da sie dem Wesen der recitierenden Dichtung entsprechend auf keiner bestimmten Taktart beruhen und deshalb die Quantität der Silben unbestimmt lassen. Die Takte derjenigen Volkslieder, die wir oben betrachtet haben, sind eben Takte im musikalischen Sinne, die, bestimmt zweiteilig oder dreiteilig, den Silben insgesamt ein bestimmtes Zeitmass aufnötigen. Doch darf dieses nicht in willkürlicher Weise geschehen, die natürliche Bewegung der Rede darf dadurch wohl abgeändert aber nicht zerstört werden. So sind uns im Früheren Verbindungen von drei Silben begegnet, die sich dem $^2/_4$ Takte durchaus nicht, recht wohl aber dem $^3/_4$ Takte fügen, so die in letzterem überaus häufige Form á a á („Rósenstóck, Hólderblüh") u. s. w. und ebenso die auch vorkommenden und zulässigen a á a („wo Fürsten stéhn") oder a a á („und kei Schátz hán i nét," „die ihr Nést baut.") Ebenso haben wir gesehen, wie in den Formen 2 2 1 1 1 1 und 2 2 1 1 bez. 3 1 1 1 bei mangelnder Uebereinstimmung von Text und Melodie, der natürliche Gang der Rede zerstört wird, indem ungehörige Dehnungen und Beschleunigungen und damit ein Auseinanderreissen des Zusammengehörigen herbeigeführt werden. Aus den dafür angeführten Beispielen ist aber auch ersichtlich, wie solche Gewaltsamkeiten hauptsächlich in solchen Liedern vorkommen, in denen das Taktverhältnis nicht mit voller Bestimmtheit zum Ausdruck gelangt. Wo aber das letztere der Fall ist, da dürfte in den (in formeller Hinsicht) besseren Liedern der natürliche Gang der Rede stets zu seinem Rechte gelangen. Wir können also hinsichtlich des Volksliedes sagen, wie die Hebung im Beginne des Taktes und innerhalb desselben, durch eine betonte Silbe ausgedrückt wird, so bestimmt sich die Quantität der Silben innerhalb des Taktes durch zwei Momente, durch das Taktverhältnis und durch die natürliche Bewegung der Rede. Wenn also Westphal sagt, dass in der deutschen als einer accentuierenden Poesie, die Quantität der Silben dem freien künstlerischen Ermessen anheimgegeben, so ist doch diese Freiheit in Hinsicht unserer alten Dichtung und unseres Volksliedes durchaus keine schlechthinige sondern an sehr bestimmte Schranken gebunden. Die Freiheit ist freilich in beiden eine grössere als in der Poesie der Griechen; denn bei dieser kommt nicht das Wort im Zusammenhange, durch den es in seiner Zeitdauer mannigfach beeinflusst wird, in Betracht, sondern die Einzelsilbe nach ihrer durch feste Regeln ein für allemal bestimmten Quantität. Steht somit unsere alte Dichtung ebenso wie das Volkslied derjenigen der Griechen insofern allerdings näher, als auch sie quantitieren, so unterscheidet sie sich doch mit unserer gesamten Dichtung aufs bestimmteste wieder dadurch von ihr, dass nicht die Einzelsilbe nach ihrer ganz äusserlichen lautlichen Bestimmtheit, sondern die Silbe nach ihrem Sinnwert, das Wort in seiner lebendigen organischen Verbindung ihre metrische Grundlage bildet, und sind darin ein Abbild der deutschen, überall auf den

innern, geistigen Zusammenhang, auf Gehalt und Wesen der Dinge gehenden Art, und dadurch ist auch ihre Einwirkung auf die Empfindung eine unmittelbarere, eindringlichere, als es meines Erachtens bei irgend einer anderen Form möglich ist.

Wenn nun Vilmar gelegentlich des Blücherliedes den Wunsch ausspricht, es möchten mehr Lieder in dieser Form gedichtet werden, so werden wir ihm gewiss beistimmen, den Wunsch aber nicht auf jene geradtaktigen Lieder einschränken, sondern ihn auch auf die mit dreiteiligem Takte ausdehnen müssen. Angesichts des Reichthums an rhythmischen Formen, die das volkstümliche Lied bietet, vor allem aber, weil diese Formen auf nationalem Boden erwachsen sind, und wir von ihnen sagen können: Dies ist unser, sollten auch unsere Dichter sagen: Das lasst uns halten.

Errata. S. 24. 10. Z. v. u. lies: — — wohl eine Heptapodie annehmen müsste —
S. 35. VI. 's war einmal $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 2 etc. — S. 36. 2. Z. lies: á a a.

Schulnachrichten.

A. Kuratorium und Lehrer-Kollegium des Realgymnasiums.

Kuratorium.

Herr Oberbürgermeister KUEPER (seit Anf. Mai).
i. V. Herr Beigeordneter Assessor SCHUELLER.
„ H. BLASBERG, Stadtverordneter.
„ W. ELFES, Stadtverordneter.
Herr E. DE GREIFF, Beigeordneter.
„ W. JENTGES, Beigeordneter.
„ Sanitätsr. DR. MELLER, Stadtverordneter.
Der Direktor.

Lehrer-Kollegium.

DR. E. SCHAUENBURG, Direktor.
Herr Professor Dr. C. M. EVERS, I. Oberl.
„ Dr. M. KRUMM, II. Oberlehrer.
„ Dr. AD. SOLDAN, III. Oberlehrer.
„ Dr. C. SCHWABE, IV. Oberlehrer.
„ Dr. TH. FRANZEN, Oberlehrer.
„ E. STOLTE, ordentlicher Lehrer.
„ Dr. J. JANSEN, ordentlicher Lehrer.
„ Dr. C. HAGEN, ordentlicher Lehrer.
Herr Dr. L. LENSSEN, ordentlicher Lehrer.
„ Dr. J. W. FOERSTER, wissensch. Hülfsl.
„ AD. SCHUETH, wissensch. Hülfslehrer.
„ C. SCHUMACHER, ordentl. Lehrer.
„ E. MUELLER, Zeichenlehrer.
„ Kaplan W. COMANS, kathol. Religionsl.
„ H. STADER, I. Lehrer der Vorschule,
„ W. v. D. THUESEN, II. Lehrer der Vorschule.
„ J. MERKER, III. Lehrer der Vorschule.

B. Lehrplan für das Schuljahr 1882—83.

Prima. Kursus zweijährig.

Ordinarius Herr Oberlehrer Professor Dr. Evers.

1. Religion. a. Evangelische. 2 St. w. Glaubens- und Sittenlehre. Repetition der Kirchengeschichte. Ausgewählte Stellen aus den paulinischen Briefen. Stolte.

b. Katholische. 2 St. w. mit Sekunda komb. Die Lehre von der Gnade, den Sakramenten und den Sakramentalien. Comans.

2. Deutsch. 3 St. w. Erster Teil des vorschriftsmässigen zweijährigen Pensums, ältere Litteratur bis einschliesslich Lessing. Das Nibelungenlied; zahlreiche Proben aus Schauenburg und Hoches deutschem Lesebuch; Lessings Nathan. Sophokles Antigone. Monatliche Aufsätze. Schauenburg.

3. Latein. 5 St. w. Tac. Germ. 1—16. Cic. de imp. Cn. Pomp., pro Archia p., Liv. XXI., Vergil Aen. VI. 236—853. Ausgewählte Oden aus Horaz und Ovids Fasten. Memorieren passender horazischer Oden. Monatliche schriftliche Arbeiten. Foerster.

4. Französisch. 4 St. w. Grammatische Wiederholung nach Ploetz' Nouvelle grammaire française; Synonymen. Lektüre: Racine, Athalie; Molière, L'Avare; Voltaire, Zaïre. Übersetzen von Archenholz' Geschichte des 7jährigen Krieges (Buch III); Memorieren lyrischer Gedichte. Monatliche freie Aufsätze oder grössere Übersetzungen aus dem Deutschen. Unterrichtssprache Französisch. Franzen.

5. Englisch. 3 St. w. Grammatische Wiederholungen nach Gesenius. Synonymen. Lektüre: Shakespeare, Julius Caesar. Übersetzen von Schillers 30jährigem Krieg (Buch I.). Monatliche grössere Übersetzungen aus dem Deutschen. Unterrichtssprache Englisch. Franzen.

6. Geschichte. 2 St. w. Geschichte des Mittelalters. Soldan.

7. Geographie. 1 St. w. Die physische und physikalische Geographie. Evers.

3. Physik. 3 St. w. Experimentalphysik und mathematische Physik der Lehre von dem Magnetismus und der Elektrizität. Repetitionen über alle Zweige der Physik und Lösung physikalischer Aufgaben. Molekularphysik im Allgemeinen. Evers.

9. Chemie. 2 St. w. Wiederholung der Metalloïde und der leichteren Metalle; Beendigung der Lehre von den schweren Metallen; praktische Arbeiten. Augewählte Kapitel der organischen Chemie. Hagen.

10. Mathematik. 5 St. w. Analytische Geometrie der geraden Linie, des Kreises, der Parabel, Ellipse und Hyperbel; Repetitionen und Konstruktionsaufgaben über alle Zweige der Geometrie und Erweiterung derselben; Einiges aus der Geometrie der Lage; analytische Mechanik II. Teil. — Die Analysis bis einschliesslich der komplexen Grössen; Lösung schwierigerer Aufgaben aller Art; Generalrepetitionen über alle Zweige der Algebra. Evers.

11. Zeichnen. 2 St. w. Freihandzeichnen nach Gypsmodellen in zwei Kreiden. Zeichnen von Maschinenteilen und Maschinen. Projektion, Schattenkonstruktion, Planzeichnen. Müller.

12. Singen. 1 St. w. Übungen des aus Schülern aller Klassen gebildeten Chors. Holtschneider.

13. Turnen. Siehe unten.

Ober-Sekunda. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Oberlehrer Dr. Soldan.

1. Religion. a. Evangelische. 2 St. w. Ausgewählte Abschnitte aus der vorreformatorischen Kirchengeschichte. Geschichte der Reformation. Biblische Repetitionen. Stolte.

b. Katholische. 2 St. w. Siehe Prima.

2. Deutsch. 3 St. w. Schillers kulturhistorische Gedichte und Wallenstein. Lektüre aus Homers Ilias und Odyssee (nach Voss). Monatliche Aufsätze. Soldan.

3. Latein. 5 St. w. Repetition und Abschluss der Syntax. Lektüre aus Livius und Ovid. Vierzehntägige Arbeiten. Soldan.

4. Französisch. 4 St. w. Wiederholung und Erweiterung der Syntax nach Ploetz' Schulgrammatik. Einführung in die französische Konversation an der Hand von Ploetz, Nouvelle grammaire française. Übersetzung von Schillers: Aus den Denkwürdigkeiten des Marschalls von Vieilleville. Lektüre klassischer Prosa aus Ploetz' Manuel mit Ausschluss der rein geschichtlichen Stücke. Memorieren von Gedichten. Vierzehntägige schriftliche Arbeiten. Franzen.

5. Englisch. 3 St. w. Abschluss der Grammatik nach Gesenius II. Lektüre zusammenhängender Stücke aus Gantter I. Privatlektüre: Goldsmiths Vicar of Wakefield. Memorieren von Gedichten. Sprechübungen. Vierzehntägige Arbeiten. Jansen.

6. Geschichte. 2 St. w. Griechische und römische Geschichte. Soldan.

7. Geographie. 1 St. w. Geographische Repetitionen. Lenssen.

8. Physik. 3 St. w. Die Wellenlehre; die Lehre vom Schall; die Wärmelehre. Lösung physikalischer Aufgaben. Evers.

9. Chemie. 2 St. w. Wiederholung der Metalloïde; die Metalle der Alkalien, der alkalischen und der eigentlichen Erden. Die schweren Metalle bis Nickel einschliesslich. Hagen.

10. Mathematik. 5 St. w. Wiederholung und Erweiterung der ebenen Trigonometrie; Stereometrie mit Einschluss der regulären Körper und Lösung von Aufgaben; Konstruktionsaufgaben. Repetition der Planimetrie. — Arithmetische und geometrische Reihen, figurierte Zahlen; Zinseszins- und Rentenrechnung; die kombinatorischen Operationen, der binomische und polynomische Lehrsatz; Lösung schwieriger Aufgaben II. Grades. Repetitionen über die Planimetrie. Evers.

11. Zeichnen. 2 St. w. Renaissance-Ornamente in zwei Kreiden. Zeichnen von Maschinenteilen. Übung im Planzeichnen. Müller.

12. Singen. Siehe Prima.

13. Turnen. Siehe unten.

Unter-Sekunda. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Oberlehrer Dr. Schwabe.

1. Religion. a. Evangelische. 2 St. w. Repetition der Geschichte des Volkes Israel. Die Missionsthätigkeit des Apostels Paulus, Lektüre von Apostelgeschichte Kap. 13 bis Ende. Ältere Kirchengeschichte; die Bekehrung der Deutschen; Geschichte der Reformation. Repetition von Liedern, Psalmen und Sprüchen. Lenssen.

b. Katholische. Siehe Prima.

2. Deutsch. 3 St. w. Schillers Balladen, Lied von der Glocke gelernt und vorgetragen. Wilhelm Tell gelesen, erklärt und einzelne Teile memoriert. Wiederholungen aus der Grammatik. Monatliche Aufsätze. Schwabe.

3. Latein. 3 St. w. Tempus- und Moduslehre. Lektüre aus Caesar, d. b. G. lib. I und VII. Wiederholungen aus der Casus- und unregelmässigen Formenlehre. Vierzehntägige schriftliche Arbeiten. Schwabe.

4. Französisch. 4 St. w. Wiederholung der Lehre vom Konjunktiv und den beiden Participien. Vollendung des Syntax nach Ploetz Schulgrammatik. Lektüre dramatischer Stücke nach Ploetz' Manuel. Memorieren lyrischer Gedichte und passender Fabeln. Vierzehntägige schriftliche Arbeiten. Franzen.

5. Englisch. 3 St. w. Erweiterung des grammatischen Gebietes nach Gesenius II § 1—140. Übersetzung der entsprechenden Übungsstücke. Lektüre aus Washington Irving's Sketch-Book nebst Abschnitten aus Gantter I. Memorieren. Sprechübungen. Vierzehntägige Arbeiten. Jansen.

6. Geschichte. 2 St. w. Neueste Geschichte von 1789—1815. Griechische Geschichte bis zu den Perserkriegen. Schwabe.

7. Geographie. 1 St. w. Afrika, Amerika, Australien. Wiederholung von Europa. Schwabe.

8. Naturgeschichte. 2 St. w. Sommer: Anatomie und Physiologie der Pflanzen. Wiederholung der Systematik. Winter: Beendigung der Mineralogie. Einiges aus der Geologie. Wiederholung wichtiger Kapitel der Zoologie und Botanik. Im Sommer Schüth, im Winter Hagen.

9. Physik. 3 St. w. Elemente der Lehre vom Licht, von der Elektricität und dem Magnetismus. Allgemeine Eigenschaften der Körper; Statik und Mechanik der festen, flüssigen und luftförmigen Körper. Lösung physikalischer Aufgaben. Evers.

10. Mathematik. 5 St. w. Geometrische Berechnungen; Konstruktion algebraischer Ausdrücke; ebene Trigonometrie. Potenzen, Wurzeln, Logarithmen; quadratische Gleichungen mit einer und zwei Unbekannten. Wiederholung der Planimetrie. Schüth.

11. Zeichnen. 2 St. w. Antike Muster und Renaissance-Ornament-Entwürfe. Leichte Maschinenteile. Zeichnen nach einfachen Gypsmodellen. Müller.

12. Singen, s. Prima.

13. Turnen, s. unten.

Ober-Tertia. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Oberlehrer Dr. Franzen.

1. Religion. a. Evangelische. 2 St. w. komb. mit Unter-Tertia. Das Evangelium nach Matthäus. Psalmen und Lieder. Lebensbilder aus der neueren Kirchengeschichte. Stolte.

b. Katholische. 2 St. w. komb. mit Unter-Tertia und Quarta. Die Lehre von den Gnadenmitteln, nämlich den Sakramenten und dem Gebete Übersicht über die Religionsgeschichte nach dem Diözesan-Katechismus; Erklärung und Memorieren sonntäglicher Evangelien. Comans.

2. Deutsch. 3 St. w. Prosaische und poetische Lektüre; Memorieren von Gedichten, Vortrag derselben; Wiederholungen aus der Grammatik: Worttrennung und Wortverbindung; Satzlehre. Dreiwöchentliche schriftliche Arbeiten. Lenssen.

3. Latein. 6 St. w. Wiederholung der Pensen der vorhergehenden Klassen. Kasuslehre in eingehender Behandlung nach Siberti. Lektüre von Caesar d. b. G. lib. I und II. Vierzehntägige schriftliche Arbeiten. Soldan.

4. Französisch. 4 St. w. Wiederholung des Pensums der Untertertia. Die Lehre von den Zeiten und Moden; syntaktische Behandlung der beiden Participien. Memorieren von Fabeln. Lektüre ausgewählter Stücke erzählenden und geschichtlichen Inhalts aus Bertram. Vierzehntägige schriftliche Arbeiten. Franzen.

5. Englisch. 4 St. w. Wiederholung des Pensums der Untertertia. Abschluss der Formenlehre nach Gesenius. Lektüre von Stücken erzählenden Inhalts aus Gesenius. Memorieren von Gedichten. Vierzehntägige schriftliche Arbeiten. Franzen.

6. Geschichte. 2 St. w. Neuere Geschichte bis zum Beginn der Befreiungskriege. Schwabe.

7. Geographie. 2 St. w. Grossbritannien und Irland, Russland, Dänemark, Schweden und Norwegen, Holland, Belgien, Asien. Stolte.

8. Naturgeschichte. 2 St. w. Sommer: Kryptogamen. Die wichtigsten ausländischen Pflanzen. Winter: Die allgemeinen Eigenschaften der Mineralien. Beschreibung wichtiger Mineralien. Im Sommer Schüth, im Winter Hagen.

9. Mathematik. 5 St. w. Inhaltsbestimmung der Figuren, die Quadrate über den Seiten des Dreiecks; Ähnlichkeit der Figuren, Proportionen an Dreiecken und am Kreise; Verhältnis der Umfänge und Inhalte ähnlicher Figuren; die Transversalen des Dreiecks, das Viereck im Kreise, harmonische Teilung. — Quadrat- und Kubikwurzeln; Gleichungen 1. Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Aufgaben und Repetitionen. Im Sommer Schauenburg, im Winter Hagen.

10. Zeichnen. 2 St. w. Antike Muster, architektonische Formen. Ornamententwürfe mit Farben angelegt. Abschluss der perspektivischen Übungen. Müller.

11. Singen, s. Prima.

12. Turnen, s. unten.

Unter-Tertia. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Dr. Jansen.

1. Religion. a. Evangelische. 2 St. w. Siehe Ober-Tertia.

b. Katholische. 2 St. w. Siehe Ober-Tertia.

2. Deutsch. 3 St. w. Erklärung und Vortrag von Gedichten. Prosalektüre. Der einfache und der zusammengesetzte Satz. Dreiwöchentliche Arbeiten. Stolte.

3. Latein. 6 St. w. Wiederholung des Pensums der Quarta sowie der unregelmässigen Formenlehre. Die Regeln über den Gebrauch der Kasus und der Modi im Lehrgang II von Scheele II gelernt und mündlich und schriftlich eingeübt. Acht- bis vierzehntägige schriftliche Arbeiten. Schwabe.

4. Französisch. 4 St. w. Wiederholung. Unregelmässiges Verb, Substantiv, Adjektiv, Zahlwort, Adverb, Präpositionen nach Ploetz I. Einführung in die Lektüre nach Bertram. Memorieren. Vierzehntägige Arbeiten. Jansen.

5. Englisch. 4 St. w. Aussprache, Deklination, Hülfsverben, Pluralbildung, Konjugation, Pronomina. Memorierübungen. Übersetzen der entsprechenden Übungsstücke aus Gesenius I. Jansen.

6. Geschichte. 2 St. w. Deutsche Geschichte bis 1648. Foerster.

7. Geographie. 2 St. w. Deutschland und Österreich. Foerster.

8. Naturgeschichte. 2 St. w. Sommer: Bestimmung der Pflanzen nach dem natürlichen System. Blütenstände und Früchte. Einiges aus der Anatomie der Pflanzen. -- Winter: Wirbellose Tiere. Lehre vom Menschen. Im Sommer Schüth, im Winter Hagen.

9. Mathematik. 4 St. w. Wiederholung des Pensums der Quarta; Viereck, Vieleck, Kreis; Flächeninhalt der ebenen Figuren bis zum Pythagoräischen Lehrsatz; Konstruktionsaufgaben. Algebra: Wiederholung und Vertiefung des vorjährigen Pensums, Proportionen, Quadrat- und Kubikwurzeln; einfache Gleichungen ersten Grades mit einer Unbekannten.

Im Sommer Schauenburg, im Winter Schüth.

10. Rechnen. 1 St. w. Diskontorechnung; Gesellschaftsrechnung; Wiederholung der früheren Pensa. Schumacher.

11. Zeichnen. Flachornamente. Menschliche Köpfe und Figurenteile. Perspektive. Müller.

12. Singen, s. Prima.

13. Turnen, s. unten.

Quarta. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Dr. Lenssen.

1. Religion. a. Evangelische. 2 St. w. Repetition der Geschichte des Volkes Israel; im Anschluss daran Geographie von Palästina. Aus dem neuen Testament: die Bergpredigt (mit Auswahl) und die Missionsreisen des Apostels Paulus. Lieder, Sprüche, Psalmen. Lenssen.

b. Katholische. S. Ober-Tertia.

2. Deutsch. 3 St. w. Erklärung von Gedichten und Lesestücken. Memorieren von Gedichten. Aus der Grammatik: Einübung des Gebrauchs der Präpositionen, Abschluss der Satzlehre, genauere Behandlung der Interpunktion. Vierzehntägige Arbeiten. Lenssen.

3. Latein. 7 St. w. Die wichtigsten Regeln über den Gebrauch der Kasus. Consecutio temporum. Die Konjunktionen ut, ne und cum. Participialkonstruktionen. Wiederholungen aus der Formenlehre. Wöchentliche schriftliche Arbeiten. Lenssen.

4. Französisch. 5 St. w. Einübung des regelmässigen Verbs; Pronoms; Participe passé, unregelmässige Verben. Memorieren. Wöchentliche schriftliche Arbeiten. Jansen.

5. Geschichte. 2 St. w. Erzählungen aus der griechischen und römischen Geschichte. Lenssen.

6. Geographie. 2 St. w. Süd-Europa, die Schweiz, die Niederlande und Frankreich. Lenssen.

7. Naturgeschichte. 2 St. w. Bestimmung einheimischer Pflanzen nach dem Linnéschen System; Hinweis auf das natürliche System. Blütenteile und ihre Funktionen. Im Winter: Vögel, Amphibien und Fische. Schüth.

8. Mathematik. 4 St. w. Elemente der Geometrie bis einschliesslich der Lehre vom Parallelogramm; einfache Konstruktionsaufgaben. Elemente der Algebra. Schüth.

9. Rechnen. 1 St. w. Regel de tri in Dezimalbrüchen; Zinsrechnung. Schumacher.

10. Zeichnen. 2 St. w. Freihandzeichnen. Krummlinige Figuren. Körperzeichnen in einfacher Schattierung. Elemente der Perspektive. Müller.

11. Singen. 1 St. w. Stimmübungen; ein- und zweistimmige Lieder. Holtschneider.

12. Turnen. Siehe unten.

Quinta. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Dr. Foerster.

1. Religion. 2 St. w. a. Evangelische. Biblische Geschichte des neuen Testaments. Lieder und Sprüche. Stolte.

b. Katholische. Die wichtigsten christlichen Gebete. Das Allgemeine vom Glauben und den Sakramenten, und die Busse im besonderen, nach dem Diözesankatechismus. Memorieren ausgewählter Stücke des Alten Testamentes. Comans.

2. Deutsch. 3 St. w. Lesestücke, Besprechung derselben, Gedichte; der einfache erweiterte Satz. Orthographische Übungen. Vierzehntägige Arbeiten. Foerster.

3. Latein. 7 St. w. Wiederholung des Pensums der Sexta. Beendigung der Formenlehre. Übersetzung der Übungsbeispiele in Scheele I. Wöchentlich schriftliche Arbeiten. Foerster.

4. Französisch. 5 St. w. Formenlehre, regelmässige Konjugation; Leseübungen, Memorieren; wöchentliche schriftliche Arbeiten. Jansen.

5. Geschichte. 1 St. w. Erzählungen aus der deutschen Geschichte. Foerster.

6. Geographie. 2 St. w. Repetition und Erweiterung des Sexta-Pensums. Topische Geographie der aussereuropäischen Erdteile. Foerster.

7. Naturgeschichte. 2 St. w. Im Sommer: Beschreibung einheimischer Pflanzen mit besonderer Berücksichtigung der Wurzel-, Stamm- und Blattformen. Einführung in das Linné'sche System. Im Winter: Säugetiere. Klasse, Ordnung, Familie, Gattung, Art. Im Sommer Schüth, im Winter Hagen.

8. Rechnen. 4 St. w. Vollendung und Wiederholung der Bruchrechnung; Dezimalbrüche; Regel de tri. Vorbereitende Übungen im Zeichnen geometrischer Figuren. Schumacher.

9. Zeichnen. 2 St. w. Freihandzeichnen. Geometrische und geradlinige Figuren. Müller.

10. Schreiben. 2 St. w. Deutsche und lateinische Schrift. Taktschreiben nach schnellerem Tempo. Müller.

11. Singen. 1 St. w. Stimmübungen; ein- und zweistimmige Lieder. Holtschneider.

12. Turnen. Siehe unten.

Sexta. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Schumacher.

1. Religion. a. Evangelische. 3 St. w. Biblische Geschichten des Alten Testaments, Lieder, Sprüche. Schumacher.

b. Katholische. Siehe Quinta.

2. Deutsch. 4 St. w. Lesestücke und Gedichte gelesen und erklärt. Wortarten; der einfache Satz. Wöchentlich eine schriftliche Arbeit, Diktat oder Nacherzählung. Schumacher.

3. Latein. 8 St. w. Regelmässige Formenlehre bis zum Deponens. Wöchentlich kurze schriftliche Arbeiten. Stolte.

4. Geschichte. 1 St. w. Götter- und Heldensagen der Griechen; Perserkriege. Schumacher.

5. Geographie. 2 St. w. Allgemeine Übersicht. Topische Geographie von Europa, genauer von Deutschland. Schumacher.

6. Naturgehichte. 2 St. w. Im Sommer: Beschreibung allgemein bekannter Pflanzen; die wichtigsten botanischen Kunstausdrücke. Im Winter: Hauptvertreter der Klassen der Wirbeltiere. Im Sommer Schüth, im Winter Hagen.

7. Rechnen. 5 St. w. Wiederholung der vier Spezies in ganzen unbenannten Zahlen; die vier Spezies in ganzen benannten Zahlen und in Brüchen. Schumacher.

8. Zeichnen. 2 St. w. Striche nach verschiedenen Richtungen. Zusammensetzung derselben zu einfachen geometrischen Figuren. Müller.

9. Schreiben. 2 St. w. Einübung der deutschen und lateinischen Schrift. Taktschreiben. Müller.

9. Singen. 2 St. w. Stimmübungen; ein- und zweistimmige Lieder. Holtschneider.

10. Turnen. Siehe unten.

Vorschule.

Erste Klasse. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Stader.

1. Religion. 2 St. w. a. Evangelische. Biblische Geschichten des Alten und Neuen Testamentes; Kirchenlieder. v. d. Thüsen.

b. Katholische. Siehe Quinta.

2. Deutsch. 12 St. w. Leseübungen, Schreiben nach Diktat und Abschreiben; wöchentlich kleine Aufsätze, meist Fabeln und kurze Erzählungen. Laute und Silben; Geschlechtswort, Hauptwort, Eigenschaftswort, Zeitwort, Fürwort, Zahlwort und Verhältniswort. Lernen von 12 Gedichten. Stader.

3. Rechnen. 6 St. w. Die vier Rechnungsarten in unbenannten und benannten Zahlen. Leichtere Aufgaben wurden im Kopfe gelöst. Stader.

4. Schreiben. 4 St. w. Deutsche und lateinische Schrift nach den Heften von Henze. Stader.

5. Singen. 2 St. w. Stimmbildungsübungen; einstimmige Volkslieder. Merker.

Zweite Klasse. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr v. d. Thüsen.

1. Religion. 2 St. w. komb. mit der ersten Klasse. v. d. Thüsen.

2. Deutsch. 12 St. w. Leseübungen, Schreiben nach Diktat und Abschreiben. Lernen von 14 Gedichten. v. d. Thüsen.

3. Rechnen. 6 St. w. Addieren, subtrahieren und multiplicieren in unbenannten Zahlen; im Kopfrechnen Übungen in den vier Rechnungsarten im Zahlenkreis von 1—1000. v. d. Thüsen.

4. Schreiben. 4 St. w. Einübung der deutschen Schrift in Wörtern in Sätzen. v. d. Thüsen.

5. Singen. 2 St. w. komb. mit der ersten Klasse. Merker.

Dritte Klasse. Kursus einjährig.

Ordinarius Herr Merker.

1. Religion. 1 St. w. Erzählen und Abfragen einiger Geschichten des neuen Testaments. Erlernen kurzer Gebete. Merker.

2. Deutsch. 12 St. w. Lesenlernen deutscher und lateinischer Druckschrift, Lautieren und Buchstabieren, Abschreiben der Lesestücke, Lernen von kurzen Gedichten. Merker.

3. Rechnen. 7 St. w. Zuzählen und Abziehen im Zahlenkreise von 1—100. Merker.

4. Schreiben. 1 St. w. Übung der deutschen Schrift. Merker.

5. Singen. 1 St. w. Stimmbildungsübungen und einige leichte Volkslieder. Merker.

Erläuterungen zum Lehrplan.

Der Kursus der Vorschule umfasst drei Jahre, der des Realgymnasiums selbst neun Jahre, von denen drei in den unteren, drei in den mittleren, drei in den oberen Klassen zugebracht werden. Da die Aufnahme in die Sexta des Realgymnasiums, von einzelnen besonders begründeten Ausnahmen abgesehen, nicht vor vollendetem neunten Lebensjahre stattfinden soll, so werden in der Regel in die unterste Klasse der Vorschule nur solche Knaben aufgenommen werden, die spätestens bis zum 1. Juli das sechste, in die mittlere nur solche, die bis ebendahin das siebente, in die obere nur solche, welche bis dahin das achte Lebensjahr vollendet haben werden. Der tägliche Unterricht beginnt für die Hauptanstalt im Sommer um 7, im Winter um 8 Uhr morgens, für die Vorschule eine Stunde später. Ausserhalb der eigentlichen Unterrichtszeit am Vormittag liegt, der noch unvermeidlichen Klassenkombinationen halber, der Religionsunterricht der katholischen, sowie der der israelitischen Schüler. Von den ersteren wurden die römisch-katholischen in 3 Abteilungen (Prima und Sekunda 9, Tertia und Quarta 11, Quinta und Sexta 15, zusammen 35 Schüler) durch den Herrn Kaplan Comans in je zwei Stunden wöchentlich unterrichtet. Den Religionsunterricht der israelitischen Schüler erteilte in zwei Abteilungen und je zwei Stunden wöchentlich der Herr Ober-Rabbiner Dr. Horowitz. Vom evangelischen Religionsunterrichte waren die Konfirmanden dispensiert. Der Turnunterricht fand in fünf Abteilungen statt, deren jede wöchentlich zwei Stunden übte. Die erste, Prima und Sekunda, 42 Schüler stark, unterrichtete der Herr Oberlehrer Dr. Schwabe, die übrigen in 4 Abteilungen, den Klassen Tertia, Quarta, Quinta, Sexta entsprechend, zusammen 159 Schüler, der Zeichenlehrer Herr Müller. Auf Grund ärztlicher Zeugnisse waren 15 Schüler von den Übungen dispensiert. Abgesehen von den üblichen Gerätübungen, welche teils in der Gesamtheit, teils in Riegen vorgenommen wurden, sind auch die sog. taktogymnastischen Freiübungen gepflegt worden, daneben aber auch von allen Abteilungen passende Turnspiele im Freien.

Schriftliche Arbeiten der Abiturienten.

Ostern 1883. 1. Deutscher Aufsatz: Lob des Rheinstroms. — 2. Französischer Aufsatz: Les Normands et la bataille de Hastings. — 3. Französisches Scriptum: Die Deutschen vor Paris. — 4. Englisches Scriptum: Die Belagerung von Londonderry. — 5. Mathematische Arbeiten: a. Welches sind die Wurzelwerte von x und y aus den Gleichungen I) $\sqrt{\frac{ax}{bx-cy}} + \sqrt{\frac{bx-cy}{ax}} = a$ und 2) $x^2 - ax\,(ay-b) = c$, wenn $\frac{a}{b}$ gleich ist der Quadratwurzel aus dem dritten Partialbruche des Kettenbruches, der sich entwickeln lässt aus $^{725}/_{316}$, und wenn c gleich ist dem ersten Gliede einer 18gliedrigen arithmetischen Reihe, in der das letzte Glied $t = -25$ und die beständige Differenz $d = -2$ ist? — b. Die Seite eines in einen Kreis eingeschriebenen regulären Zehnecks sei 10,87 m.; um den Kreis soll ein Dreieck so beschrieben werden, dass die Basis $c = 100$ m und der ihr gegenüberliegende Winkel $\gamma = 90^\circ 22' 29,24''$ beträgt. Wie weit liegen die Berührungspunkte der beiden andern Seiten von den Endpunkten der Basis entfernt? — c. Es ist ein gerader Cylinder in ein reguläres Oktaëder so gelegt, dass die Umfänge der Grundflächen des ersteren je eine Seitenfläche des letzteren in deren Schwerpunkte berühren; in welchem Verhältnis stehen a) die Oberflächen, b) die Volumina beider Körper? — d. Der Parameter einer Parabel sei p; in die Parabel soll ein Kreis so beschrieben werden, dass er dieselbe in den Punkten + y und — y., sowie zugleich in diesen Punkten zwei die Parabel daselbst tangierende Kreise berührt, welche sich wieder untereinander, jedoch nicht in einem dieser Punkte berühren. — 6. Physikalische Arbeiten: a) Es ist zu erweisen die Beziehung zwischen der Stärke eines galvanischen Stromes und dem durch diesen an der Tangentenbussole hervorgebrachten Ablenkungswinkel. Darauf soll die Reduktionskonstante einer gewissen Tangentenbussole in Jacobi'schen Stromeinheiten aus folgenden Daten bestimmt werden: bei 16° C. und 747 mm. Bst. wurden bei 24° 48' Ablenkung der Magnetnadel der Tangentenbussole in 3 Minuten 106 cbcm. Knallgas entwickelt, und das Wasser in der Röhre stand 12,6 cm. höher als im äusseren Gefässe. Endlich ist dann allgemein die Stromstärke zu berechnen, welche an dieser Tangentenbussole eine Ablenkung von 63° 30' hervorbringt. — b) Ein Fluss führt auf einer unter einem Winkel von 21° 30' gegen den Horizont geneigten Ebene von 1800 m. Länge in 1 Stunde 75 000 cbm. Wasser hinab. Wenn nun das Wasser diese schiefe Ebene mit einer Geschwindigkeit von 0,7 m. erreicht, α) mit welcher Geschwindigkeit kommt dasselbe unten an? β) Welche mechanische Arbeit verrichtet diese Wassermasse in 1 Tage? γ) Welches Gewicht von Steinkohle erzeugt bei der Verbrennung dieselbe mechanische Arbeit, wenn der Wärmeeffekt derselben 6000, ihr Kohlenstoffgehalt 0,8 ihres Gewichtes beträgt, wenn 0,4 der entwickelten Wärme in dem Ofen verloren geht und der Gesamtreibungscoëfficient des Wassers im Flussbette $\mu = 0,15$ ist.

C. Verordnungen der hohen Behörden.

Vor allem ist hier zu berichten, dass mit dem 31. März 1882 die schon seit Jahren vorbereitete Reform der Lehrpläne der höheren Schulen ins Leben getreten ist. Laut der bez. Verfügung ist die Unterscheidung der Gymnasien und Realschulen als sachlich begründet und durch die Erfahrung bewährt aufrecht zu erhalten, der Gedanke einer Einheitsschule gegenwärtig ohne die schwerste Gefährdung der geistigen Entwickelung nicht ausführbar, die lateinlose Realschule mit 9jährigem Kursus dagegen zu weiterer Anerkennung gelangt; die lateinlose höhere Bürgerschule mit 6jährigem Kursus ist auf Grund ihrer Erfolge in Zunahme begriffen. In den Gymnasien wird der Beginn des griechischen Unterrichts aus der Quarta in die Tertia verlegt und für französischen und naturgeschichtlichen Unterricht Zeit gewonnen, in den Realschulen I. O., welche hinfort Realgymnasien heissen, der lateinische Unterricht beträchtlich verstärkt (von 44 auf 54 Wochenstunden), und es werden dadurch „die Lehrpläne der Gymnasien und Realschulen I. O. für die drei unteren Jahreskurse einander so angenähert, dass bis zur Versetzung nach Untertertia der Übergang von der einen Kategorie der Schulen zur anderen unbehindert ist." Hieraus ergiebt sich die beachtenswerte Folge, dass erst nach dreijährigem Schulbesuche die Entscheidung für Gymnasium oder Realschule I. O. erforderlich wird. — Neben den Gymnasien, Realgymnasien und Oberrealschulen (d. h.

lateinlosen Realschulen mit 9jährigem Kursus) stehen mit bez. gleicher Organisation, aber ohne Prima, also mit 7jährigem Kursus, die Progymnasien, Realprogymnasien und Realschulen.

Auf diese Revision der Lehrpläne, die hier nur in den wesentlichsten Grundzügen angedeutet ist, folgte eine erneuerte Ordnung der Entlassungsprüfungen, durch welche der Überanstrengung der Schüler vor der Ablegung des Abiturientenexamens vorgebeugt werden soll. In der schriftlichen Prüfung kommen für das Realgymnasium der Aufsatz in der Religionslehre und der englische Aufsatz sowie die chemischen Aufgaben in Wegfall, in der mündlichen treten Vereinfachungen ein; die Abstufung der Reifezeugnisse nach den drei Prädikaten (vorzüglich, gut, genügend) wird beseitigt.

Von allgemeinem Interesse sind ferner die folgenden Verfügungen:

Coblenz, 23. April 1882. Das Königl. Provinzial-Schul-Kollegium fordert Bericht hinsichtlich der durch die Revision der Lehrpläne (s. o.) etwa nötig werdenden Verstärkung der Lehrkräfte.

Coblenz, 19. Mai 1882. Dasselbe genehmigt die von dem Direktor angeordnete Vertretung des erkrankten Oberlehrers Dr. Krumm.

Coblenz, 22. Mai 1882. Dasselbe bestimmt die Dauer der diesjährigen Herbstferien auf die Zeit von Sonnabend 19. August bis Montag 25. September.

Coblenz, 9. Juni 1882. Dasselbe genehmigt die von dem Direktor vorgelegten Lehrpensa der einzelnen Klassen des Realgymnasiums.

Coblenz, 10. Juni 1883. Dasselbe teilt mit, dass durch Verfügung des Herrn Ministers vom 30. Mai dem ord. Lehrer Dr. Franzen der Oberlehrertitel verliehen sei.

Coblenz, 16. Juni 1882. Dasselbe verfügt, dass in Zukunft 7 statt 6 Exemplare des Jahresberichts ihm einzusenden sind.

Coblenz, 23. August 1882. Dasselbe erklärt sich mit der Verlängerung der Thätigkeit des Kandidaten Schüth als wiss. Hülfslehrer einverstanden.

Coblenz, 26. August 1882. Dasselbe teilt zu strengster Beachtung eine Eröffnung des Herrn Ministers vom 26. Juni dess. J. mit, deren Wortlaut hier folgt: „Was die versuchsweise Versetzung von Schülern höherer Lehranstalten mit dem Vorbehalt der Rückversetzung nach einigen Monaten betrifft, so spricht das Königl. Provinzial-Schul-Kollegium mit Recht sich dagegen ebenso entschieden aus, wie gegen das früher in der Rheinprovinz übliche System der Nachprüfungen. Dagegen erachte ich es auf Grund anderweitiger Erfahrungen für durchaus zweckmässig, Schüler, die nur in einem Fache die Reife der Klasse nicht erreicht haben, zwar zu versetzen, aber mit der Bemerkung auf dem Zeugnis, dass sie die Lücken in dem betreffenden Fache im Laufe des nächsten Schuljahres zu beseitigen hätten, widrigenfalls ihre Versetzung am Ende desselben unter keinen Umständen erfolgen könne."

Coblenz, 29. August 1882. Dasselbe fordert auf Grund einer Anfrage des Königl. Ministeriums vom 16. August von allen Schulen Bericht über das Nichtschreiben jüdischer Schüler am Samstag.

Coblenz, 6. September 1882. Dasselbe teilt den Erlass des Herrn Ministers vom 27. Mai hinsichtlich der veränderten Ordnung der Entlassungsprüfungen mit und verfügt das Erforderliche zu dessen Ausführung.

Coblenz, 6. September 1882. Dasselbe erteilt Anweisung bezüglich des Verfahrens bei Erkrankung von Abiturienten.

Coblenz, 14. November 1882. Dasselbe spricht die Erwartung aus, „dass unsere höheren Schulen fortan ohne Ausnahme der Handschrift der Schüler diejenige unausgesetzte Beachtung und Pflege widmen werden, von welcher eine gebührende Leistung in diesem Punkte in so hohem Grade abhängt".

Coblenz, 14. November 1882. Dasselbe fordert im Auftrage des Herrn Ministers genauen Bericht über Einrichtung und Unterricht der mit den Hauptanstalten verbundenen Vorschulen.

Coblenz, 18. November 1882. Dasselbe übersendet zur Nachachtung die von dem Geographentage zu Berlin 1881 und zu Halle 1882 angenommenen Thesen.

Coblenz, 1. Dezember 1882. Dasselbe fordert im Auftrage des Herrn Ministers vom 18. November genauen Bericht über den Stand des Turnunterrichts, Beschaffenheit und Lage des Turnplatzes und der Turnhalle, Anzahl und Lage der Turnstunden, Anzahl der turnenden Schüler und der Dispensationen, Anzahl und Qualifikation der Lehrer, Betrag der Remuneration u. s. w.

Coblenz, 4. Januar 1883. Dasselbe giebt eine Ergänzung für die Handhabung der schriftlichen Abiturientenprüfungen betreffs Verhütung von Täuschungsversuchen.

Coblenz, 20. Januar 1883. Dasselbe genehmigt die Pensionierung des Oberlehrers Dr. Krumm.

Coblenz, 26. Januar 1883. Dasselbe bestimmt, dass die Abiturienten sämtlicher höherer Schulen auch nach abgelegter Prüfung dem Unterricht bis zum Schulschluss ordnungsmässig beizuwohnen haben.

Coblenz, 26. Januar 1883. Dasselbe ernennt für die Entlassungsprüfung des diesjährigen Ostertermins den Direktor zu seinem Kommissarius.

Coblenz, 2. Februar 1883. Dasselbe veranlasst die Direktion zur Einsendung von Vorschlägen für die Beratungen der zweiten Rheinischen Direktoren-Konferenz.

Coblenz, 10. Februar 1883. Dasselbe verfügt, dass behufs richtiger Durchführung des Ministerialreskripts vom 27. Oktober v. J. — die Pflege der leiblichen Gesundheit an den Schulen betreffend — an jeder höheren Lehranstalt von dem Direktor eine engere Konferenz zu berufen sei, welche den Plan für die Betreibung der Bewegungsspiele, Turnfahrten, Spaziergänge u. s. w. für das Sommerhalbjahr zu entwerfen und der allgemeinen Lehrerkonferenz vorzulegen hat. Die Obliegenheiten der gedachten ständigen Konferenz werden näher bestimmt.

Coblenz, 7. Februar 1883. Dasselbe bestimmt, dass die Schulfeier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers und Königs in allen ihm unterstellten Lehranstalten Samstag den 17. März zu begehen sei.

D. Schulchronik.

Im verflossenen Schuljahre begann, nachdem in gewohnter Weise am Montag den 24. April die Anmeldung, Prüfung und Aufnahme der neueintretenden Schüler stattgefunden, am Dienstag den 25. April der Unterricht.

Zum Ersatz des zum Oberlehrer des hiesigen Gymnasiums berufenen bisherigen Lehrers Quossek trat, da die mit 31. März angeordneten Veränderungen im Lehrplan des Realgymnasiums eine Mehrzahl von lateinischen Stunden mit sich brachten, ein vorzüglich für den altsprachlichen Unterricht befähigter wissenschaftlicher Hülfslehrer, Dr. Foerster, von dem Gymnasium. wo er bisher in gleicher Eigenschaft thätig gewesen, an das Realgymnasium über.

Der ordentl. Lehrer der Anstalt Dr. Hagen wurde auf seinen Wunsch zu wissenschaftlichen Zwecken auf ein halbes Jahr beurlaubt und während der Zeit sein Unterricht durch den schon im vorigen Jahre am Realgymnasium beschäftigten Schulamtskandidaten Schüth versehen.

Kaum war beides geordnet, so entstand, gleich am Beginn des Schuljahres, eine andere empfindliche Lücke im Lehrerkollegium. Der zweite Oberlehrer der Anstalt, Dr. Krumm, war auf einer Ferienreise heftig erkrankt, und an eine Thätigkeit in seinem Berufe zunächst nicht zu denken. Das Lehrerkollegium übernahm aufs willigste die Vertretung des langjährigen Mitarbeiters; auch Dr. Hagen kam trotz seines Urlaubs einmal wöchentlich von Bonn herüber, um den chemischen Unterricht nicht unter der Krankheit des Kollegen leiden zu lassen.

In so bedrängter Zeit wurde noch für 10 Tage, 8.—18. Mai, der ordentl. Lehrer Dr. Franzen aus seiner Lehrthätigkeit abberufen, um als Mitglied der Prüfungskommission für Rektoren und Lehrer der Mittelschulen in Coblenz zu fungieren. Auch die hierdurch nötig gemachte Vertretung leistete das Lehrerkollegium.

Am 3. Mai wurde der neugewählte Oberbürgermeister unserer Stadt und Praeses Curatorii der Anstalt, Herr Oberbürgermeister Küper, in festlicher Weise in sein Amt eingeführt und begrüsst.

Am 30. Mai wurde dem Dr. Franzen der Oberlehrertitel verliehen.

Die Pfingstferien dauerten von Freitag den 26. Mai bis Donnerstag den 1. Juni.

Montag den 5. Juni fiel der Aufnahme der Berufsstatistik halber der Unterricht aus.

Am Mittwoch den 21. Juni beehrte eine vom französischen Unterrichtsministerium ausgesandte Fachkommission, bestehend aus dem Herrn G. Salicis, Professor des Polytechnikums zu Paris, und den Herren Ruhlmann Vater und Sohn, die Anstalt mit ihrem Besuche und nahm mit sachkundigem Interesse den Unterricht verschiedener Klassen und die Lehreinrichtungen der Schule in Augenschein; kurz darauf auch eine ähnliche englische Kommission, geführt von Herrn Philip Magnus.

Am 8. Juli starb der frühere Praeses Curatorii Herr Geheimrat Roos, vordem Oberbürgermeister der Stadt Crefeld. Dem feierlichen Leichenbegängnis schlossen sich Direktor und Lehrerkollegium der Anstalt an.

Da die Ungunst der Witterung weitere Ausflüge verbot, so wurden von den einzelnen Klassen in Begleitung ihrer Lehrer an heiteren Nachmittagen Spaziergänge in die Umgegend von Crefeld unternommen, in der Regel jeden Monat einmal.

Die Herbstferien dauerten vom 19. August bis 24. September. — Da nach Ablauf derselben dem Oberlehrer Dr. Krumm sein Gesundheitszustand den Wiedereintritt in seine Thätigkeit noch nicht gestattete, so wurde von dem Kuratorium mit Genehmigung der hohen vorgesetzten Behörde der Schulamtskandidat Schüth für den Winter, nachdem Dr. Hagen seine Stellung wieder eingenommen, mit der Vertretung des Erkrankten im mathematisch-naturwissenschaftlichen Fache betraut, während freilich im neusprachlichen Fache die betr. Kollegen die ganze Last auch ferner zu tragen hatten.

Am 19. Oktober fiel der Urwahlen halber der Unterricht aus.

Am 30. November fuhren der Berichterstatter, sowie die betr. Ordinarien mit den Schülern der Prima und Sekunda nach Düsseldorf, um letzteren den ausgetretenen Rhein in seinem höchsten Stande zu zeigen; gleichzeitig wurden die in der Kunsthalle zu Düsseldorf ausgestellten Gemälde besichtigt.

Die Weihnachtsferien währten von Freitag 22. Dezember bis Montag 8. Januar.

Am 14. Januar wurde von Sr. Majestät dem Kaiser und König dem Berichterstatter der rote Adlerorden IV. Klasse verliehen.

Bei der andauernden Unsicherheit seines Gesundheitszustandes fasste der Oberlehrer Dr. Krumm den Entschluss, seiner amtlichen Thätigkeit von Ostern d. J. ab ganz zu entsagen. Sein Wunsch wurde vom Kuratorium genehmigt und vom Königl. Provinzial-Schulkollegium zu Coblenz die Pensionierung mit dem Auftrage an den Direktor gewährt, dem scheidenden Lehrer bei seiner Entlassung den Dank der Behörde für sein langjähriges und erfolgreiches Wirken auszusprechen. Mündlich konnte das leider nicht geschehen, da Dr. Krumm im Süden weilt; indem es an dieser Stelle geschieht, fühlt der Referent sich gedrungen, auch in seinem und seiner Kollegen Namen dem treuen und bewährten Mitarbeiter ein herzliches Lebewohl und die Wünsche baldiger Genesung zuzurufen.

Das Kuratorium des Realgymnasiums beschloss auf den Antrag des Direktors, die so entstandene Lücke durch Emporrücken des gesamten Lehrerkollegiums und durch Anstellung eines jüngeren Lehrers auszufüllen.

Es wurde der Dr. Adolf Pahde aus Mülheim a. d. Ruhr, zur Zeit Schulamtskandidat der Oberrealschule in Köln, einstimmig zum ordentlichen Lehrer gewählt, und zugleich beschlossen, die durch das Ausscheiden des Dr. Foerster neueintretende Vacanz vorläufig durch einen wissenschaftlichen Hülfslehrer zu besetzen. Als solcher wird der vom Königl. Provinzial-Schulkollegium der Anstalt zugewiesene Cand. prob. Reinhold Triller aus Rawitsch mit 1. April eintreten.

Der Dr. Foerster, welcher bereits vom Kuratorium zum ordentl. Lehrer des Realgymnasiums erwählt worden war, wird mit dem neuen Schuljahre einem Rufe an das Gymnasium zu Duisburg folgen.

Am 3. März unterzogen sich die drei Oberprimaner dem Abiturientenexamen. Als Königl. Kommissarius fungierte der Direktor, als Kommissarius des Kuratoriums der Herr Oberbürgermeister Küper. Alle drei Examinanden erhielten das Zeugnis der Reife.

1. Benjamin Behr aus Crefeld, 17½ Jahre alt, israel. Konf., geht zur Webeschule über.
2. Arthur Höninghaus aus Crefeld, 20 Jahre alt, evangel. Konf., wird Kaufmann.
3. Max Lehmann aus Crefeld, 17 Jahre alt, evangl. Konf., widmet sich dem Bankfache.

Am 17. März begeht die Anstalt im Kreise der Lehrer und Schüler den Geburtstag Sr. Majestät des Kaisers und Königs mit Vorträgen der Schüler, Festrede und Gesang. Zugleich findet die Entlassung der Abiturienten statt.

Am 20. März wird das Schuljahr mit der Verteilung der Censuren und der Verkündigung der Versetzungen geschlossen. Im Laufe desselben ist 29 Schülern das Zeugnis der Befähigung für den einj. freiwilligen Militärdienst erteilt worden.

E. Zuwendungen und Erwerbungen.

Für die Bibliothek des Realgymnasiums wurden angeschafft:

Hempel, Nationalbibliothek der deutschen Klassiker, II. Sammlung Heft 128—151. Scherer, W., Geschichte der deutschen Litteratur, Heft 6 u. 7. Grimm, Wörterbuch, 4 Hefte. Wilmanns, W., Deutsche Grammatik. Goedecke und Tittmann, Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, Bd. 16 u. 17. Ranke, L. von, Weltgeschichte. Thl. 3. Goeler, A. v., Caesars Gallischer Krieg und Teile seines Bürgerkrieges. Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit. Heft 66—68. Boyle, G., William I., German emperor and king of Prussia. Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen, II. Supplement; Lief. 4 u. 5. Hirt, F. Geographische Bildertafeln. V. Klöden und v. Köppen, Unser Deutsches Land und Volk, Bd. 6 u. 7. Ovid, ed. Siebelis, 11. Aufl. bes. von F. Polle. Behrens, W. J., Methodisches Lehrbuch der allgemeinen

Botanik. Wagner, Jahresbericht über die Leistungen der chemischen Technologie für 1881. Flinzer, F., Lehrbuch des Zeichenunterrichts an deutschen Schulen. Stiehl, Centralblatt für die gesamte Unterrichts-Verwaltung in Preussen. 1882. Lehrpläne für die höheren Schulen nebst der darauf bezüglichen Cirkularverfügung des Königl. Preuss. Ministeriums vom 31. März 1882. Lindner, G. A., Encyklopädisches Handbuch der Erziehungskunde, Heft 5—13. Linnig, Fr., Der deutsche Aufsatz in Lehre und Beispiel. Körting, G., Gedanken und Bemerkungen über das Studium der neueren Sprachen auf den deutschen Hochschulen. Hartwich, E., Woran wir leiden. Verhandlungen der Direktoren-Versammlungen in den Provinzen des Königreiches Preussen seit dem Jahre 1879. Bd. 10—13. Gesetz betreffend die Fürsorge für die Witwen und Waisen der unmittelbaren Staatsbeamten vom 20. Mai 1882.

Für die Schülerbibliothek:

Beitzke, H., Geschichte des russischen Krieges im Jahre 1812; Geschichte der deutschen Freiheitskriege in den Jahren 1813 und 1814, Lief. 1–8, Geschichte des Jahres 1815. Hauff, W., Lichtenstein. Ebers, Ein Wort. Bulwer, E. L., Romane in deutscher Übersetzung. Bd. 1–9. 12—22. Cooper, J. F., Amerikanische Romane, neu aus dem Englischen übertragen. Bd. 1—15, 18–28. Marryat, Ausgewählte Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 1—10. Albrecht, R., Der Steppenvogel. Borneck, A., Der Bienenjäger. Hoffmann, Franz, Neuer deutscher Jugendfreund, Jahrg. 1869—81 (13 Bde.). Lederstrumpf-Erzählungen von Cooper (2 Exempl.); Die Eroberung von Mexiko; Der rote Seeräuber; Mark's Riff; Kapitän Spike; Die Büffeljäger am Lagerfeuer; Jack, der tapfere Midshipman. Kretzschmer, Th., Die Kinder des Waldes. Mensch, G., Auf hoher See; Der Kabaka; Die Goldgräber; Jakob Ehrlich, der Sohn der Themse. Ohorn, A., Der weisse Falke. Otto, Fr., Die Buschjäger.

Für die naturwissenschaftlichen Sammlungen erhielt die Anstalt folgende Geschenke:

Von Herrn C. Völker eine Kollektion von Korallen, Seesternen, Bohrmuscheln und Seefischen. Von Herrn Konsul Freudenberg in Colombo auf Ceylon eine Kollektion indischer Holzarten. Von v. Beckerath eine Sammlung Seidencocons nebst Gespinnstproben; von Ondereyck (U. III) Blutlaugensalzkrystalle; von Bretthal (V), v. Ende (V), Frank (V) und ter Schüren (O. III) verschiedene Konchylien und Schildkröten.

Für die Witwen- und Waisenkasse des Realgymnasiums schenkten beim Abgang ihrer Söhne die Frau W. de Greiff den Betrag von M. 100, die Frau Ad. Peltzer M. 75, Herr Adolf Heilgers M. 100.

Für alle diese Geschenke sagt der Ref. den verehrten Gebern im Namen der Schule den herzlichsten Dank.

F. Lehrbücher.

Prima:	*Hagenbach* Leitfaden; *Schauenburg und Hoche*; *Löhbach* Chrestomathie; *Ploetz* Man. und Nouv. Gramm. franç.; *Gantter; Andrae, v Sydow* Atlas; *Koppe, Lorscheid*; *Mink, Koppe, Köhler* Logar.; *Erk* Sängerhain.
Ober-Sekunda:	*Bibel, Schulgesangbuch; Schauenburg u. Hoche; Löhbach, Siberti, Meiring; Ploetz* Man. u. Gramm. II.; *Gantter I., Andrae, v. Klöden, v. Sydow* Atlas; *Koppe, Lorscheid*; *Mink, Koppe, Köhler* Logar.; *Erk.*
Unter-Sekunda:	*Bibel, Schulgesangbuch; Hopf und Paulsiek; Caesar, Siberti, Spiess; Ploetz* Man. u. Gramm. II., *Gantter I.; Andrae, v. Klöden, v, Sydow* Atlas; *Leunis* 3 Teile; *Koppe, Köhler*, Logar.; *Erk.*
Ober-Tertia:	*Bibel. Schulgesangbuch*; *Hopf u. Paulsiek; Caesar, Siberti, Meiring; Ploetz II, Bertram; Gesenius I.; Andrae, v. Klöden, v, Sydow* Atlas; *Leunis* II. u. III.; *Evers; Mink, Koppe, Erk. Bibel,*
Unter-Tertia:	*Schulgesangbuch; Hopf u. Paulsiek; Scheele II.; Ploetz II., Bertram; Gesenius I.; Andrae. v. Klöden, v. Sydow* Atlas: *Leunis* I. u. II.; *Mink, Koppe, Schellen; Erk.*
Quarta:	*Bibel, Schulgesangbuch*; *Hopf und Paulsiek*; *Scheele II; Ploetz II; Welter* a. G., *v. Klöden*; *v. Sydow* Atlas; *Leunis* I. u. II.; *Mink, Koppe, Schellen; Erk.*
Quinta:	*Schulgesangbuch, Schumacher* bibl. Historien; *Hopf und Paulsiek*; *Scheele I.; Ploetz I.; Welter* m. G., *v. Klöden, v. Sydow* Atlas. *Leunis* I. u II. Teil; *Schellen*; *Erk.*
Sexta:	*Schulgesangbuch, Schumacher*, bibl. Historien; *Hopf und Paulsiek; Scheele I.; Welter* a. G., *v. Sydow* Atlas; *Lübben*; *Koch IV.*; *Erk.*
Vorschule A.:	*Schumacher* bibl. Historien; *Hopf und Paulsiek* für Octava, *Koch II.*
Vorschule B.:	*Schumacher* bibl. Historien; *Hopf und Paulsiek* für Octava, *Koch I.*
Vorschule C.:	*Schumacher* bibl. Historien, Fibel von *Haesters*, Lesebuch von *Lüben u. Nacke II., Cref. Rechenfibel.*

Verteilung des Unterrichts während des Schuljahres 1882—83.

	Lehrer.	Prima Ord. Prof. Dr Evers	Ober-Sekunda Ord. Dr. Soldan.	Unter-Sekunda Ord. Dr. Schwabe.	Ober-Tertia Ord. Dr. Franzen.	Unter-Tertia Ord. Dr. Jansen.	Quarta Ord. Dr. Lenssen.	Quinta Ord. Dr. Feerster.	Sexta Ord. Schumacher.	Summa.
1.	**Dr. E. Schauenburg,** Direktor.	3 Deutsch		5 Mathem. i.S.	4 Mathem. i.S.					12 (3)
2.	**Dr. C. M. Evers,** Oberlehrer, Prof.	5 Mathematik 3 Physik 1 Geographie	5 Mathematik 3 Physik	3 Physik						20
3.	**Dr. M. Krumm,** Oberlehrer. (beurl.)									
4.	**Dr. Ad. Soldan,** Oberlehrer.	2 Geschichte	3 Deutsch 5 Latein 2 Geschichte		6 Latein					18
5.	**Dr. C. Schwabe,** Oberlehrer.			3 Deutsch 5 Latein 3Gesch.Geogr.	2 Geschichte	6 Latein				19
6.	**Dr. Th. Franzen,** Oberlehrer.	4 Französisch 3 Englisch	4 Französisch	4 Französisch	4 Französisch 4 Englisch					23
7.	**E. Stolte,** ordentl. Lehrer.	2 Religion ev.	2 Religion ev.		2 Religion ev. 2 Geographie	3 Deutsch		2 Religion ev.	8 Latein	21
8.	**Dr. J. Jansen,** ordentl. Lehrer.		3 Englisch	3 Englisch		4 Französisch 4 Englisch	5 Französisch	5 Französisch		24
9.	**Dr. C. Hagen,** ordentl. Lehrer,	2 Chemie	2 Chemie	2 Naturg. i.W.	2 Naturg. i.W. 5 Mathem.i.W.	2 Naturg.i.W.		2 Naturg.i. W.	2 Naturg. i.W.	4 (19)
10.	**Dr. L. Lenssen,** ordentl. Lehrer.		1 Geographie	2 Religion ev.	3 Deutsch		3 Deutsch 7 Latein 4Gesch.Geogr. 2 Religion ev.			22
11.	**Dr. Feerster,** wiss. Hülfslehrer.	5 Latein				4Gesch.Geogr.		3 Deutsch 7 Latein 3Gesch.Geogr.		22
12.	**Ad. Schüth,** wiss. Hülfslehrer.			5 Mathematik 2 Naturg. i. S.	2 Naturg. i. S.	4Mathem. i.W. 2 Naturg. i. S.	2 Naturgesch. 4 Mathematik	2 Naturg. i. S.	2 Naturg. i. S.	21 (15)
13.	**C. Schumacher,** ordentl. Lehrer.					1 Rechnen	1 Rechnen	4 Rechnen	3 Religion ev. 4 Deutsch 5 Rechnen 2 Geographie	20
14.	**E. Müller,** Zeichenlehrer.	2 Zeichnen	2 Zeichnen	2 Zeichnen	2 Zeichnen	2 Zeichnen	2 Zeichnen	2 Zeichnen 2 Schreiben	2 Zeichnen 2 Schreiben	20
15.	**H. Comans,** Kaplan, kath. Religionslehrer.	2 Religion kath.			2 Religion kath.			2 Religion kath.		6
16.	**Holtschneider,** Organist, Gesanglehrer.		2 Stunden Chorgesang				1 Singen		2 Singen	5
		32	32	32	32	32	31	31	30	

G. Statistische Übersicht.

Schülerzahl Ostern 1882 bis Ostern 1883.

Schülerzahl in	Ob. I.	U. I.	Ob. II.	U. II.	Ob. III.	U. III.	IV.	V.	VI.	Sa.	Vorschule A.	Vorschule B.	Vorschule C.	Vorschule Sa.	Sa. Tot.
I. Übergang Ostern 1882:															
a. Schlussfrequenz Ostern 1882:	3	4	12	29	24	27	29	40	35	203	37	16	24	77	280
Versetzt und abgegangen	3	0	3	9	0	3	2	1	2	23	2	1	0	3	26
„ „ gestiegen	0	3	6	13	21	17	22	30	27	139	33	14	21	68	207
Nicht versetzt und abgegangen	0	1	2	0	1	1	3	4	0	12	0	0	1	1	13
Nicht versetzt und geblieben	0	0	1	7	2	6	2	5	6	29	2	1	2	5	34
Gestiegen s. o.	3	6	13	21	17	22	30	27	33	172	14	21	0	35	207
b. Bestand vom vor. Schuljahr	3	6	14	28	19	28	32	32	39	201	16	22	2	40	241
Neu aufgenommen	0	1	0	2	0	0	3	0	11	17	10	4	35	49	66
c. Anfangsfrequenz April 1882	3	7	14	30	19	28	35	32	50	218	26	26	37	89	307
II. Veränderungen im Schuljahr:															
im Sommer Abgang	0	0	1	0	2	1	1	0	0	5	0	0	0	0	5
„ „ Zugang	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
a. Bestand Ende des Sommers	3	7	13	30	17	27	34	32	50	213	26	26	37	89	302
im Herbst Abgang	0	2	2	0	1	0	0	0	0	5	0	0	0	0	5
„ „ Zugang	0	0	0	0	0	0	0	2	1	3	0	2	3	5	8
b. Bestaud Anfang des Winters	3	5	11	30	16	27	34	34	51	211	26	28	40	94	305
im Winter Abgang	0	1	0	0	0	1	2	0	2	6	0	1	1	2	8
„ „ Zugang	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	1	2	3
c. Schlussfrequenz Ostern 1883	3	4	11	30	16	26	33	34	49	206	26	28	40	94	300
III. Gesamtfrequenz:															
a. im Sommer	3	7	14	30	19	28	35	32	50	218	26	26	37	89	307
b. im Winter	3	5	11	30	16	27	34	34	51	211	26	29	41	96	307
c. im ganzen Schuljahr	3	7	14	30	19	28	36	34	51	222	26	29	41	96	318
IV. Heimat:															
a. Einheimische	3	5	11	23	17	27	33	32	51	202	25	29	41	95	297
b. Auswärtige:	0	2	3	6	1	0	2	2	0	16	1	0	0	1	17
c. Ausländer:	0	0	0	1	1	1	1	0	0	4	0	0	0	0	4
V. Konfession:															
a. Evangelisch	2	5	11	20	12	17	22	25	31	145	19	21	34	74	219
b. Katholisch	0	2	2	6	4	4	8	4	10	40	4	3	3	10	50
c. Israelitisch	1	0	1	4	3	7	6	5	10	37	3	5	4	12	49
VI. Alter am 1. Oktober 1882:															
a. Ueber 14 Jahre alt	3	7	14	29	13	8	3	2	0	79	0	0	0	0	79
b. Unter 14 Jahre alt	0	0	0	1	6	20	33	32	51	143	26	29	41	96	239
c. Durchschnittsalter	17.10	18.3	16.6	16.3	14.6	13.9	12.3	11.6	10.6	13.3	9	7.6	6.6	7.6	11.3

Verzeichnis sämtlicher Schüler, welche im Laufe des Schuljahres 1882—83 das Realgymnasium besuchten.

— nur im Sommer — nur im Winter.

Prima.

1. Behr, Benjamin
2. Hoeninghaus, Arthur
3. Lehmann, Max
4. *Alterhoff, Richard
5. von Beckerath, Robert
6. Heilgers, Adolf
7. Jammers, Ewald, aus Anrath
8. Loeh, Wilhelm
9. Neuenhofen, Ludwig, aus Boisheim
10. *Remkes, Otto

Ober-Sekunda.

11. Carstanjen, Paul
12. v. Beckerath, Alfred
*13. Dannenbaum, Jacob, aus Beringhausen
14. Deuss, Fritz
15. Hecker, Fritz
16. *Hointzmann, Paul, aus Elberfeld
17. *Kiesenthal, Wilhelm
18. Kniffler, Carl
19. Krafft, Ludwig
20. v. d. Leyen, Conrad, aus Menzenberg
21. Puller, Gustav
22. Rohde, Albert
23. Storck, Emil
24. Suckow, Edmund

Unter-Sekunda.

25. Büschgens, Adolf
26. Ebeling, Gustav
27. Jacobs, Max
28. Kirschgens, Wilhelm
29. Mauritz, Alfred, aus Uerdingen
30. Michelmann, Edmund, aus Quedlinburg
31. Wanders, Hermann
32. Buchholtz, Heinrich
33. David, Edmund
34. Geller, Carl
35. Goeres, Hugo
36. Grau, Carl
37. Guilleaume, Max, aus Köln
38. Herzberger, Sigmun d
39. Keussen, Alex
40. Kirdorf, Johannes
41. Lankes, Fritz
42. v d. Linde, Heinr.
43. Marcus, Joseph, aus Rees
44. Nabersberg, Carl
45. Rode, Carl
46. Römer, Otto
47. Roth, Eduard
48. Saelmans, Carl
49. Schmidt, Hermann
50. Schnütgen, Carl
51. Steinert, Carl
52. Zimmermann, Julius, aus Siegen
53. Fleck, Carl, aus Grevenbroich
54. Flemmich, Oskar, aus London

Ober-Tertia.

55. Leven, Carl
56. v. d. Linde, Arthur
57. Altgelt, Ernst
58. Finckh, Carl
59. Haasen, Wilhelm
60. Le Hanne, Fritz
61. Kaufmann, Carl
62. Königs, Emil
63. Krämer, Hugo
64. Mitrowsky, Wilhelm
65. Oppenheimer, Max
66. Peltzer, Max
67. Pickhardt, Julius
68. *Pohl, Hugo, aus London
69. ter Schüren, Wilhelm
70. *Schultz, Peter, aus Berlin
71. *Suckow, Alexander
72. Tenhompel, Otto
73. Tillmann, Otto

Unter-Tertia.

74. Gerpott, Heinrich
75. de Greiff, Walther
76. Hermes, Wilhelm
77. Königs, Carl
78. Königs, August
79. Ondereyck, Ludwig
80. *Bast, Richard
81. v. Beckerath, Robert
82. Bosshardt, Sigwart
83. Butz, Robert
84. Carow, Heinrich
85. Fürst, Ernst
86. Gompertz, Max
87. Herzberger, Leopold
88. Jentges, Otto
89. Jores, Hermann
90. Jores, Albert
91. Kohn, Otto
92. Kohn, Arthur
93. Krisch, Oswald
94. Oppenheimer, Ernst
95. Overlack, Paul
96. Ruhland, Max
97. Schehl, Hugo
98. Snoek, Jacob, aus Rotterdam
99. Thomas, Max
100. Voss, Max
101. Winnertz, Peter

Quarta.

102. Biroks, Joseph
103. Schneider, Alfred
104. v. Beckerath, Fritz
105. Biermann, Emil
106. Bosshardt, Ferdinand
107. Deswatines, Edmund
108. v. Elten, Emil
109. Enger, Carl
110. Finckh, August
111. Franzen, Wilhelm
112. Geib, Johannes
113. Goldstein, Hugo
114. Hermes, Gustav
115. Hertzmann, Max
116. Heynen, Carl
117. Heypertz, Hermann
118. Kamp, Albert
119. Kaufmann, Gustav, aus St Tönis
120. Königsberger, Paul
121. Launhardt, Wilhelm
122. Lehmann, Otto
123. Lies, Otto
124. *Peltzer, Paul
125. Peter, Georg
126. Reiss, Samuel
127. Schäfer, Julius
128. Schmaldt, Wilhelm
129. Thissen, Friedrich
130. Thomas, Arthur
131. Thomas, Paul
132. Thurm, Georg
133. Vesin, Otto
134. Blümner, Carl
135. Schreiber, Ernst, aus Brüggen
136. Zillessen, Otto
137. Melzi, Alcide, a. Como

Quinta.

138. David, Siegfried
139. Müller, Paul
140. Prinz, Carl
141. Voss, Moritz
142. Wittig, Emil
143. Biermann, Hugo
144. Bosshardt, Eduard
145. Bretthal, Paul
146. Cosman, Hugo, aus Cleve
147. Döppers, Heinrich
148. Dünwald, Peter
149. v. Ende, Carl
150. Feurstein, Carl
151. Frank, Sigmund
152. Gesse, Ernst
153. Girmes, Johannes
154. Goldstein, Alex
155. Gompertz, Joseph
156. Hoddick, Johannes
157. Königsberger, Carl
158. Krüger, Julius
159. Peschkes, Max
160. Prins, Julius
161. Puller, Fritz
162. Schneider, Walther
163. Schneider, Gustav
164. Soldan, Rudolf
165. Stüttgen, Joseph
166. Tränkle, Alfred, aus Bockum
167. Vits, Ernst
168. Völker, Ernst
169. Völker, Walther
170. Stuhldreier, Conrad
171. Heyenbruch,* Wilh.

Sexta.

172. Andriessen, Victor
173. Kamp, Albert
174. Krafft, Otto
175. Rohde, Martin
176. Samnée, Hugo
177. Stüttgen, Fritz
178. Andriessen, Walther
179. Bast, Gustav

180. Beiderwellen, Ernst
181. Bergmann, Heinr.
182. Brüning, Walther
183. Buschhüter, Carl
184. Clauss, Emil
185. Cohen, Benjamin
186. Crous, Walther
187. v. Elten, Friedrich
188. Enger, Alex
189. Gompertz, Wilhelm
190. de Greiff, Moritz
191. Le Hanne, Wilhelm
192. Herberz, Max
193. Heymann, Adolf
194. Heymann, Joseph
195. Heymann, Max
196. Holtschneider, Carl
197. Horowitz, Leo
198. Huenges, Walther
199. Kaufmann, Otto
200. Keyzer, Hermann
201. Küchler, Friedrich
202. Leysner, August
203. Loew, Arthur
204. v. Lumm, Richard
205. te Neues, Paul
206. Oetker, Gustav
207. Samson, Albert
208. Scheibler, Hans
209. Schiffer, Rudolf
210. Schiffer, Walther
211. Schiffers, Friedrich, aus Bockum
212. Schminke, Heinrich
213. Schnabel, Robert
214. Schneider, Carl
215. Schneider, Max
216. Terheggen, Wilhelm
217. Wackers, Carl
218. Wallach, Jacob
219. Wanders, Hugo
220. Wirtz, Johann
221. Wisseler, Carl
222. Froebes, Fritz*

Vorschule A.

1. Bovenschen, Edmund
2. Figge, Eduard
3. Achternbusch, Heinr.
4. Corty, Heinrich
5. Dünwald, Edmund
6. Franzen, Ernst
7. de Greiff, Otto
8. Hermes, Walther
9. Hertz, Julius
10. Kamp, Max
11. Peter, Heinrich
12. Schiffers, Paul, aus Bockum
13. Schroers, Emil
14. Stolte, Ernst
15. Voelker, Paul
16. Winterschweig, Sigm.
17. Buff, Heinrich
18. Devries, Arthur
19. Heypertz, Wilhelm
20. Rummel, Karl
21. Schaffrath, Karl
22. Schürmann, Gerhard
23. Stark, Eugen
24. Stockhausen, Otto.
25. Treckmann, Wilhelm
26. Wolters, Gustav

Vorschule B.

27. Buchholtz, Carl
28. Barsdorff, Julius
29. Beiderwellen, Heinrich
30. Clauss, Heinrich
31. Devries, Carl
32. Dünwald, Cornelius
33. Goldammer, Walther
34. Holtschneider, Paul
35. Israel, Ernst
36. Kamp, Carl
37. v. d. Kerkhoff, Eduard
38. Küchler, Georg
39. Merker, Julius
40. Oetker, Rudolf
41. Pastor, Otto
42. Peltzer, Alfred
43. Pollems, August
44. Posth, Carl
45. v. Scheven, Curt
46. Schiller, Adolf
47. Schneider, Hugo
48. Thurm, Max
49. Müller, Max
50. Neuhoff, Otto
51. Rummel, August
52. Voltz, Ernst
53. Hauss,* Hermann
54. Heymann,* Ernst
55. Spier,* Emil, aus Köln

Vorschule C.

56. Buchholz, Max
57. Vogelsang, Carl
58. Andriessen, Edmund
59. Barten, Karl
60. Bovenschen, Alex.
61. Buff, Walther
62. Corty, Karl
63. Crous, Otto
64. Dannenbum, Julius
65. Freyse, Heinrich
66. Friedrichs, Max
67. Goldammer, Franz
68. de Greiff, Gustav
69. Heimendahl, Wilhelm
70. Hülsen, Paul
71. Kamp, Heinrich
72. Kaufmann, Ernst
73. Klemper, Albert
74. Königsberger, Max
75. Krafft, Hermann
76. Krisch, August
77. von der Leyen, Fritz
78. Mühlen, Paul
79. *Müller, Wilhelm
80. Oetker, Paul
81. Pollems, Walther
82. Puller, Wilhelm
83. Rode, Ernst
84. Rohling, Ernst
85. Schoel, Max
86. Stockhausen, Ferd.
87. Stolte, Heinrich
88. Timmermanns, Paul
89. Treckmann, Heinrich
90. Völker, Hermann
91. Waiss, Peter
92. Weinberg, Max
93. v. Elten,* Wilhelm
94. Grüters, *Max
95. Schelleckes,* Ernst
96. von Beckerath,* Heinz

Das neue Schuljahr wird Montag den 9. April eröffnet mit Anmeldung, Prüfung und Aufnahme neuer Schüler. Der Unterricht aller Klassen des Realgymnasiums beginnt Dienstag den 10. April morgens 7 Uhr.

Zur Aufnahme in die Anfängerklasse der Vorschule sind durchaus keine Vorkenntnisse zu wünschen. Zur Aufnahme in die Sexta ist erforderlich: Geläufigkeit im Lesen deutscher und lateinischer Druckschrift; eine leserliche und reinliche Handschrift; Fertigkeit, Diktiertes ohne grobe orthographische Fehler nachzuschreiben; Sicherheit in den vier Grundrechnungsarten mit gleich benannten Zahlen; in der Religion einige Bekanntschaft mit den Geschichten des alten und neuen Testaments sowie (bei den evangelischen Schülern) mit Bibelsprüchen und Liederversen.

Bei der Anmeldung ist Schulzeugnis und Impfschein vorzulegen, bei Knaben über 12 Jahre auch der Nachweis der Revaccination.

Dr. E. Schauenburg.